

Os processos de gravação no cinema musical de *Hollywood* nas décadas de 1930 a 1950: estudo da *performance* de Carmen Miranda

Vanessa Carla dos Santos Macêdo Farias

Dissertação de Mestrado em Artes Musicais

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Vanessa Carla dos Santos Macêdo Farias, Os processos de gravação no cinema musical de *Hollywood* nas décadas de 1930 a 1950: estudo da *performance* de Carmen Miranda, 2021.

Junho, 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais, realizada sob a orientação
científica do Prof. Dr. João Pedro de Bastos Gonçalves Cachopo.

Os processos de gravação no cinema musical de *Hollywood* nas décadas de 1930 a 1950: estudo da *performance* de Carmen Miranda

Vanessa Carla dos Santos Macêdo Farias

Resumo

A presente dissertação apresenta um estudo da *performance* em estúdio/cena da atriz e cantora Carmen Miranda, uma das grandes representantes do cinema musical das décadas de 1930 a 1950 em Hollywood, relacionada aos recursos de gravação. Primeiramente, foram apresentadas uma contextualização histórica e uma revisão bibliográfica sobre o surgimento do cinema, o surgimento dos musicais, especificamente dos musicais em Hollywood, contemplando os principais filmes, artistas, além dos estúdios, *backstage* musical e recursos de gravação e tecnologias. Para compor o quadro de estudo, o filme escolhido foi *That Night in Rio (Uma Noite no Rio)*, de 1941, tendo sido analisadas as cenas das três canções do filme com Carmen Miranda: “Chica Chica Boom Chic” (em português e em inglês), “Cai, cai” e “I like you very much”, respectivamente. Procurou-se com esta dissertação: 1) fornecer uma breve revisão histórica sobre o cinema, sobre o cinema musical em Hollywood e sobre o *backstage* e os recursos de gravação; 2) apresentar percurso biográfico e artístico de Carmen Miranda como atriz e cantora no cinema musical brasileiro e *hollywoodiano*, tecendo considerações a respeito da representatividade de sua imagem e do papel da câmera em sua *performance*; 3) analisar aspectos vocais e gestuais da artista, cuja singularidade esta dissertação pretende destacar e examinar, em relação aos recursos de gravação em cena, um estudo sobre a *performance* inovador, em estúdio de gravação do cinema. A metodologia utilizada teve por base aquela fornecida por Fausto Borém, Ana Taglianetti e Deniele Perotti Mello em seus trabalhos de análises de *performance* em vídeo da cantora Elis Regina. A respeito das fontes do filme musical selecionado, recorreu-se às fontes digitais para a análise das cenas. As observações sobre a *performance* abordam a relação entre atuação, música e imagem, recursos de som e imagem. É importante ressaltar que, por as gravações de áudio serem feitas separadamente das de imagem no filme escolhido, tornou-se necessário fazer primeiramente considerações a respeito dos aspectos gestuais e vocais e, de maneira sucinta, considerações separadamente sobre o áudio e a imagem, buscando encontrar alguns aspectos concordantes e discordantes entre eles. A intenção desse método de análise em vídeo é contribuir para investigações no âmbito da *performance* relacionada aos recursos de gravação, quiçá servir como um guia para novos trabalhos.

Palavras chave: Cinema; Filmes musicais de Hollywood; Recursos de gravação; Carmen Miranda; *Performance*.

**Recording processes in Hollywood musical cinema from the 1930s to the 1950s:
study of Carmen Miranda's *performance***

Vanessa Carla dos Santos Macêdo Farias

Abstract

This dissertation presents a study of the studio/scene *performance* of the actress and singer Carmen Miranda, one of the great representatives of musical cinema from the 1930s to the 1950s in Hollywood, related to the recording features. First, a historical contextualization and a bibliographic overview about the emergence of cinema, the emergence of musicals, specifically musicals in Hollywood, were presented, covering the main movies, artists, in addition to the studios, musical backstage and recording features and technologies. To compose the study board, the movie chosen was *That Night in Rio*, from 1941, having been analyzed the scenes of the three songs in the movie with Carmen Miranda: “Chica Chica Boom Chic” (in Portuguese and English), “Cai, cai” and “I like you very much”, respectively. We seek with this dissertation: 1) to provide a brief historical review about cinema, about musical cinema in Hollywood and about backstage and recording features; 2) to present biographical and artistic journey of Carmen Miranda as an actress and singer in Brazilian and Hollywood musical cinema, making considerations regarding the representativeness of her image and the role of the camera in her *performance*; 3) to analyze vocal and gestural aspects of the artist, whose uniqueness this dissertation aims to highlight and examine, in relation to the recording features on scene, a study about innovative *performance* in a cinema recording studio. The methodology used was based on that provided by Fausto Borém, Ana Taglianetti and Deniele Perotti Mello in their work on video *performance* analysis of the singer Elis Regina. Regarding the sources of the selected musical movie, were used digital sources to analyze the scenes. Observations about *performance* address the relationship between *performance*, music and image, sound and image features. It is important to emphasize that, because the audio recordings are made separately from the image recordings in the chosen movie, it became necessary to make first considerations in respect of the gestural and vocal aspects and, succinctly, considerations separately about the audio and the image, seeking to find some agreeing and disagreeing aspects between them. The intention of this method of video analysis is to contribute to investigations in the scope of *performance* related to recording features, perhaps serve as a guide for new works.

Keywords: Cinema; Hollywood musical movies; Recording features; Carmen Miranda; *Performance*.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	5
2. O CINEMA MUSICAL NAS DÉCADAS DE 1930 A 1950.....	7
2.1. O CINEMA MUSICAL DE HOLLYWOOD NAS DÉCADAS DE 1930 A 1950 .13	
2.2. OS ESTÚDIOS E O <i>BACKSTAGE</i> DO CINEMA MUSICAL NAS DÉCADAS DE 1930 A 1950	19
2.3. OS RECURSOS E OS PROCESSOS DE GRAVAÇÃO DE SOM E IMAGEM (TECNOLOGIAS)	26
3. CARMEN MIRANDA	32
3.1. CARMEN MIRANDA NO CINEMA MUSICAL DO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1930 A 1950	36
3.2. CARMEN MIRANDA NO CINEMA MUSICAL DE HOLLYWOOD	38
3.3. A REPRESENTATIVIDADE DA IMAGEM DE CARMEN MIRANDA.....	42
4. ANÁLISE/ESTUDO DA <i>PERFORMANCE</i> DE CARMEN MIRANDA	47
4.1. O PAPEL DA CÂMERA E A RELAÇÃO DOS RECURSOS DE GRAVAÇÃO COM A <i>PERFORMANCE</i> DE CARMEN MIRANDA	47
4.2. ANÁLISE DE CENAS E ESTUDO DA <i>PERFORMANCE</i> DE CARMEN MIRANDA A PARTIR DOS RECURSOS DE SOM E IMAGEM	51
5. CONCLUSÃO.....	81
BIBLIOGRAFIA	85

1. INTRODUÇÃO

Nos primeiros anos do cinema, os filmes eram mudos, mas contavam com o acompanhamento musical ao vivo nas salas de exibição. Mais tarde, por meio da realização de experiências, foram inventados aparatos com o objetivo de adicionar o áudio à projeção dos filmes e assim sincronizar o som com a imagem, e, quando a música passou a fazer parte da película, surgiu também o filme musical. O cinema musical alcançou seu auge nas décadas de 1930, 1940 e 1950, a chamada “Era de Ouro”.

Para a realização dos musicais, havia uma grande estrutura no *backstage*: recursos de gravação, estúdios de áudio e imagem, estúdios com orquestra, palcos, efeitos de luz, grandes cenários, figurinos, dançarinos, coro etc.

Apesar da grande relevância do cinema musical *hollywoodiano* nas décadas de 1930 a 1950, há poucas informações a respeito das *performances* musicais dos artistas e do *backstage* da gravação e seus recursos em estúdio. Além disso, há atualmente somente algumas fontes ou acervo para a realização do estudo da *performance* musical em cena do cinema dessa época, recorrendo-se às fontes digitais.

Pensando, então, na importância do patrimônio do cinema musical, surgiu a ideia não só de relatar a sua história, como também de elaborar um estudo sobre a *performance* em cena/estúdio de Carmen Miranda, uma das grandes artistas e representantes do gênero e que utilizava vários recursos de gravação para compor os seus personagens, principalmente a câmera. Assim, esta investigação/dissertação pretendeu realizar primeiramente uma revisão bibliográfica para embasamento teórico e, depois, a determinação do filme para o estudo da *performance* de Carmen Miranda relacionada aos recursos de gravação (som e imagem), desenvolvendo, assim, um método.

No segundo capítulo será apresentada a revisão bibliográfica, com um breve histórico sobre o início da Era cinematográfica e considerações sobre o cinema mudo e o filme sonoro, além dos filmes musicais de Hollywood nas décadas de 1930 a 1950, apontando os principais filmes, artistas e temáticas. Serão apresentadas também nesse capítulo considerações a respeito dos estúdios, do *backstage* e dos recursos e processos de gravação (som e imagem), bem como das tecnologias utilizadas nesses filmes como o efeito em *Technicolor*, para que se possa compreender a influência destes recursos ou como contribuíram para o cinema musical dessa época.

A revisão bibliográfica do terceiro capítulo apresentará a trajetória da cantora e atriz Carmen Miranda, que começou como cantora no Brasil, até a sua atuação no cinema musical também nas décadas de 1930 a 1950 em filmes carnavalescos. Será apontada primeiramente uma revisão a respeito da sua carreira no Brasil e depois em Hollywood, além da discussão a respeito da representatividade da sua imagem, que a consagrou como ícone.

No quarto capítulo será apresentado o estudo da *performance* de Carmen Miranda, apontando a relação dela com os recursos de gravação como o microfone, a câmera, efeitos em cena bem como o papel da câmera na sua *performance*. Para tal estudo também, foram apresentados o filme escolhido para a análise de cenas: *Uma noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941) e os respectivos números musicais com Carmen Miranda. As obras são: “Chica Chica Boom Chic” (na versão em português e em inglês), “Cai, cai” e “I like you very much”, nas quais foram apontados alguns aspectos vocais e gestuais relacionados aos recursos de som e imagem em cena e feitas algumas considerações separadamente entre o áudio e a imagem, pois ambos eram gravados separadamente. Devido a esse fato, foram observados, ainda, alguns fatores concordantes e discordantes da gravação de áudio e imagem das três músicas estudadas.

2. O CINEMA MUSICAL NAS DÉCADAS DE 1930 A 1950

Por meio do uso de um mecanismo descontínuo, as primeiras exhibições de filmes ocorreram entre 1893, quando Thomas A. Edison registra a patente de seu cinetoscópio nos Estados Unidos e 28 de dezembro de 1895, em Paris, quando foi realizada a famosa demonstração pública e paga com o cinematógrafo dos irmãos Louis e Auguste Lumière (Mascarello e Costa, 2006, p. 18).

Entretanto, a maioria dos estudiosos concorda que foi o ano de 1895 o marco inicial para a história do cinema, por meio de um invento chamado cinematógrafo que os irmãos Lumière Louis (1864-1948) e Auguste (1862-1954) projetaram em 22 de março, *A saída dos operários das usinas Lumière* para os integrantes da Société d'Encouragement pour L'Industrie Nationale. Depois, em 10 de junho, foi realizada outra demonstração particular de seus filmes em Lyon, no Congresso Fotográfico e em 28 de dezembro, seis meses depois, foi organizada a primeira exibição de filmes de todos os tempos para um público pagante em Paris, no Hotel Scribe (Frayling, 2011, p. 8).

Araújo afirma que “os irmãos Lumière espalharam seus homens, primeiramente, em toda a Europa, e depois, no mundo todo à cata [à procura] de acontecimentos inusitados e na divulgação do novo aparelho” (1986, p. 6). O cinematógrafo dos irmãos Lumière é uma evolução do cinematógrafo de 1888, obra do grande inventor Thomas Edison.

Na verdade, os aparelhos que projetavam filmes eram vistos como mais uma curiosidade entre as várias invenções surgidas no final do século XIX. Como uma novidade, esses aparelhos eram exibidos em exposições universais, palestras com ilustrações, círculos de cientistas ou misturados a outras formas de diversão popular como espetáculos de variedades, parque de diversões, circos etc. (Mascarello e Costa, 2006, p. 17). Assim, os primeiros filmes se encaixavam nessas programações e, de acordo com Mascarello e Costa, “Os irmãos Lumière ofereciam um esquema de *marketing* muito interessante para os *vaudevilles*¹, seu alvo predileto no mercado. Eles forneciam os projetores, o suprimento de filmes e os operadores das máquinas” (2006, p. 20).

¹ Sendo um espetáculo de variedades, de acordo com Vasconcellos, “na origem, no século XV, o *vaudeville* (ou ‘*vaux de vire*’) é um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos, e isto até o início do século XVIII” (2010, p. 427).

Após 20 anos dos primeiros esforços e divulgação, os filmes foram sendo assistidos por um grande público e em todo o mundo. A resposta ou receptividade da divulgação do cinema era tão rápida que Charles Chaplin, um dos grandes representantes dos filmes mudos, segundo Frayling “postou-se diante de uma câmera pela primeira vez em janeiro de 1914, como um jovem artista inglês do teatro de variedades [*Vaudeville*] e ao final daquele ano já havia se tornado a pessoa mais reconhecida no mundo inteiro” (2011, p. 8).

Em 1895, o cinema havia sido apresentado pelos irmãos *Lumière* como um instrumento que registrava a realidade em movimento. Entretanto, foi Georges Méliès, um famoso mágico ilusionista, diretor e artista de teatro, que revelou a manipulação da imagem e suas fantásticas possibilidades, concebendo o cinema como espetáculo. Assim, afastando-se do registro do real, foram sendo estabelecidos parâmetros do cinema como entretenimento (Veras, 2005, p. 2).

Possuindo uma história mais ampla, a história do cinema engloba não apenas as práticas de projeção de imagens, mas também das pesquisas com imagens fotográficas, dos instrumentos óticos e dos divertimentos populares. Os filmes são uma continuação das projeções de lanterna mágica, nas quais um apresentador mostrava ao público imagens coloridas já no século XVII, com acompanhamento de vozes, música e efeitos sonoros. Projetadas numa tela, as imagens eram geradas por meio do foco de luz de uma chama de querosene (Mascarello e Costa, 2006, p. 17-18).

Outros exemplos da utilização de efeitos sonoros eram as invenções de várias máquinas em espaços como teatros menores, que substituíam as orquestras quando não havia recursos. Segundo Patrício, “estas máquinas apareceram primeiramente no mercado em 1910, e tinham nomes como ‘*One Man Pictures Orchestra*’, ‘*Filmplayer*’, ‘*Movieodeon*’ e ‘*Pipe-Organ Orchestra*’. Para além da música, estas máquinas forneciam uma série de efeitos sonoros” (2009, p. 152).

Outro aspecto importante além da imagem era a música. A música feita para cinema, no princípio, era tocada ao vivo na sala com o intuito de acompanhar a imagem silenciosa, intensificando as emoções e, por isso, criava uma experiência teatral mais completa para o público. A música era inicialmente improvisada por um pianista que acompanhava cenas breves nos filmes enquanto a narrativa se desenvolvia (Lord e Snelson, 2008, p. 84).

Nos filmes mudos, segundo Patrício “a primeira utilização conhecida da música ao vivo no cinema ocorreu em 28 de Dezembro de 1895, quando a família Lumière projetou no Grand Café, no Boulevard de Capucines em Paris, os seus filmes acompanhados por um piano” (2009, p. 152).

Entretanto, a primeira iniciativa por parte da indústria do cinema em relação ao acompanhamento musical foi tomada pela *Edison Film Company* (grifo do autor), que a partir de 1909 deu sugestões sobre o uso da música. Então, coletâneas musicais voltadas ao acompanhamento musical de filmes passaram a ser publicadas pelos editores musicais. Nessas coletâneas, as partituras eram catalogadas de acordo com a sua dramaticidade, que as faziam mais adequadas ao acompanhamento de situações pré-definidas, segundo seus editores. O método de classificação adotado por eles era bastante específico e a concepção para o acompanhamento musical era da *música descritiva*, a qual podia sugerir significados específicos. Assim, podia-se encontrar música para qualquer tipo de situação (Carrasco, 1993, p. 20).

Carrasco afirma que “a primeira partitura original composta para um filme data de 1908 e foi assinada pelo compositor francês **Camille Saint-Saëns** (grifo do autor)” (1993, p. 21). Mas, as partituras originais compostas só ganharam espaço após a partitura (uma das mais importantes do período) do filme de D. W. Griffith, *O Nascimento De Uma Nação* (*The Birth of a Nation*) de 1915 e no final da década de 1920, quando compositores de diversos países (EUA, França, Rússia) como Victor Hebert, Arthur Honegger, Darius Milhaud e Dimitri Shostakovich escreveram partituras originais para acompanhar filmes mudos, evidenciando o interesse global que vinha se desenvolvendo pelos filmes (Lord e Snelson, 2008, p. 84).

Entretanto, no início do cinema mudo, mais do que qualquer necessidade artística ou psicológica, o uso da música provinha da necessidade de amenizar as péssimas condições acústicas das salas de projeção, substituindo o barulho dos projetores por algo mais adequado. Outro papel da música era inspirar os atores durante as filmagens, criando um ambiente sonoro favorável. Mesmo que muitas vezes se usasse gravações ao invés de música ao vivo, o propósito era sempre inspirar. Além disso, na tentativa de acrescentar emoções às imagens, a música também tinha uma função ilustrativa (Patrício, 2009, p. 153).

Assim, a música servia para sanar dois problemas: em primeiro lugar, ela seria responsável por preencher o espaço vazio do filme, segundo Carrasco “suprindo acusticamente o sentido de profundidade que visualmente o filme não possuía. Em segundo lugar, a música serviria para simular uma atmosfera de realidade para a ação representada, na linha do melodrama ou da mímica” (1993, p. 15).

Unir a música e o som aos filmes ou sincronizar o som com a imagem era um desafio. Tentava-se experimentalmente desenvolver um dispositivo que possibilitasse a sincronização². Com o surgimento do cinema, foram realizadas inúmeras tentativas para torná-lo uma experiência mais próxima do real por meio do som. Para tanto, foram criados diversos aparatos tecnológicos e soluções práticas durante a sessão de um filme mudo como colocar cantores para dublar atrás da tela em cenas cantadas ou faladas. Entretanto, essas estratégias tornaram-se passageiras, não sendo levadas a sério. Buscando amplificar o som nas grandes salas de cinema, estúdios como a Warner e a Fox, com o passar dos anos, investiram bastante no desenvolvimento de uma tecnologia sonora eficiente (Veras, 2005, p. 8).

A Warner Bros, composta pelos irmãos Harry, Albert (Abe), Sam e Jack, por exemplo, foi um dos primeiros estúdios com filmes sonoros da década de 1920. Matos diz que “muitas tentativas foram feitas para ‘amarrar’ a música à projeção do filme. Após alguns anos, um dos irmãos Warner apostou seus últimos dólares numa patente que possibilitasse o sincronismo de som à imagem” (2014, p. 25).

Assim, em 1926, segundo Veras, “o diretor norte-americano Alan Crosland lançava pela Warner o primeiro filme sonoro *Don Juan*, com narrativa ainda muda, mas realizado no sistema *Vitaphone*³, com música e efeitos sonoros pré-gravados” (2005, p. 9). Um ano depois, em 1927, após inúmeras tentativas e pesquisas, surgiu o filme *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)*, também de Alan Crosland, considerado o primeiro filme falado. Revolucionando a indústria cinematográfica, este filme não só estabeleceu

² Para o estudo aprofundado deste tema, consultar: Carrasco, CR (1993). *Trilha musical: música e articulação fílmica*. (Dissertação de Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes- ECA, USP, São Paulo, Brasil e Chion, M. (2011). *A audiovisual: som e imagem no cinema* (Pedro Elói Duarte, Trad.). Lisboa: Texto e Grafia Ltda.

³ A empresa *Bell Telephone*, na metade da década de 1920, havia desenvolvido um dispositivo de som sincronizado para cinema, mas um modelo mais primitivo. Nesse, o som era gravado em disco e sincronizado de forma mecânica com a máquina de projeção. O sistema chamava-se *Vitaphone* e apresentava discos de 13 a 17 polegadas como novidade, quantidade suficiente para sonorizar um cilindro completo de filme. Foi esse o sistema usado pela *Warner Brothers* para introduzir o filme sonoro no mercado cinematográfico (Carrasco, 1993, p. 28).

as bases do filme sonoro como também evidenciou o papel da música em relação aos sentimentos do personagem (Veras, 2007, p. 1).

Veras diz que “o *Cantor de Jazz* tornou-se um marco na história do cinema, fazendo com que, da noite para o dia, a expressividade imagética que marcara o cinema mudo cedesse lugar à fala” (2005, p. 9).

O filme *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), então, marcou efetivamente em Hollywood, a mudança dos filmes mudos para os filmes com som sincronizado. A história é sobre um jovem cantor judeu que em favor de uma carreira como artista do entretenimento, desafia as tradições religiosas. Esse enredo possibilitou a criação de seis canções além de algumas seções de diálogo com som e imagem sincronizados, apesar de o resto do filme ser mudo (Lord e Snelson, 2008, p. 84). Carrasco diz que “trata-se na verdade de um filme mudo com quatro interlúdios [passagens] falados e cantados” (1993, p. 28).

O diálogo falado e as canções do filme eram a grande novidade e por isso fez tanto sucesso. De acordo com Matos “o filme foi um sucesso absoluto, deixando o público de ‘queixo caído’ quando o ator principal (e cantor) Al Jolson canta as canções ‘Blue skies’[Céus Azuis] e ‘My mummy’ [Minha mamãe]” (2014, p. 25).

A estreia do filme *The Jazz Singer* (A. Crosland, 1927) representou o início de uma nova era na história da 7ª arte: o nascimento do cinema “sonoro” e marcou também a criação de um dos mais significativos gêneros do cinema de Hollywood, o filme musical. Este gênero cinematográfico, surgido da relação com o teatro musical da *Broadway*, com a tradição do *vaudeville*, com as estrelas da rádio e a música popular americana, apresenta variantes narrativas e formais que se diferenciam pelo grau de integração na dramaturgia da música, canto e dança em larga escala (Carrega, 2016, p.152).

Como um gênero muito mais amplo do que se imagina, Leça diz que o gênero musical “tende a reproduzir, no seu interior, toda a multiplicidade dos restantes dos gêneros cinematográficos, levando assim ainda mais longe a diferenciação entre subgêneros que já encontrávamos no âmbito do teatro musical, e designadamente da ópera” (1987,p. 74). De acordo com Leça, “o musical mais propriamente do que um gênero como os outros, é um estilo de estruturar o material fílmico [modelo], suscetível de ser aplicado a qualquer dos gêneros tradicionais” (1987, p. 74).

Para agregar um significado que a imagem sozinha não transmitia aos poucos o valor do som foi sendo aprendido e também foi sendo observado como esse seria utilizado junto à imagem. Paralelamente, o gênero musical, então, também se transformava, pois, a parte musical complementava a narrativa do filme. Por meio do entusiasmo da descoberta do som na década de 1930, o cinema musical alcançou seu auge nas décadas de 1930, 1940 e 1950, a chamada “Era de Ouro” (Veras, 2007, p. 2). Nesse período de transição e adaptação, Veras diz que “podia-se considerar como filme musical aquele que fizesse uso do som diegético, ou seja, filmes em que a fonte sonora era visível na tela, podendo ser representada por atores/cantores e/ou instrumentos” (2007, p. 1).

Tipicamente norte-americano, segundo Souza *et al.*, “filme musical é um gênero de filme, no qual a narrativa se apoia sobre uma sequência de músicas coreografadas, utilizando música, canções e coreografia como forma de narrativa, predominante ou exclusivamente” (2011, não paginado). Leça diz que o cinema musical é aquele “em que a música e/ou dança constituem o elemento em torno do qual se articulam, de modo contínuo ou mesmo só intermitente, todos os restantes elementos da estrutura fílmica” (1987, p. 73).

Nas primeiras décadas, a maioria dos musicais, vinha de adaptações da *Broadway* e mantinha características teatrais. Ainda segundo Souza *et al.* “as câmeras geralmente mostravam planos gerais das cenas, como se vê nos teatros, os cenários eram mais limitados e havia poucos objetos ao centro, para que as danças fossem realizadas; os números musicais não faziam tanto parte da narrativa” (2011, não paginado).

O filme musical, como gênero do cinema, estabeleceu-se a partir da chegada do som que, como a própria invenção do cinema, mudou a forma de ver, pensar, atuar etc. Entre todas as transformações e aperfeiçoamentos técnicos pelas quais o cinema passou, nenhuma foi tão importante quanto esta (Veras, 2007, p. 1).

Além disso, vários fatores haviam contribuído para a consolidação do musical como um gênero típico estadunidense como, por exemplo: os grandes estúdios e seu sistema único de produção cinematográfica, que possibilitavam a concentração dos melhores profissionais como compositores, diretores, escritores, artistas etc.; a influência da *Broadway* e absorção dos seus talentos para trabalhar nos filmes de Hollywood; além do público (Veras, 2005, p. 5).

2.1. O CINEMA MUSICAL DE HOLLYWOOD NAS DÉCADAS DE 1930 A 1950

Como antes citado, com a chegada do som na produção do cinema mundial, no final da década de 1920, nos grandes estúdios de Hollywood consolidou-se o gênero musical. O primeiro musical sonoro, chamado *Broadway Melody* foi produzido em 1929 e o seu sucesso gerou uma onda de filmes e nomes que se tornaram populares como Fred Astaire, Ginger Rogers e Gene Kelly. Atores da *Broadway*, então, foram chamados para trabalhar em Hollywood a partir do cinema sonoro (Souza *et al.*, 2011, não paginado).

Segundo Frayling, “nos anos 1920, Hollywood, com recursos financeiros e técnicos inigualáveis, tinha assegurado o papel principal no mundo do cinema e se tornado um ímã irresistível para os talentos de além-mar” (2011, p. 9). Foi o início da época que gerou, posteriormente, os grandes filmes musicais de Hollywood, a chamada “Época de Ouro”.

Frayling ainda diz que “o mito da ‘era de ouro’ prossegue: aquela era lendária quando clássicos e mais clássicos eram produzidos e os padrões criativos gerais eram vertiginosamente elevados” (2011, p. 11). A respeito disso, explana Veras (2005, p. 2):

Mesmo com uma significativa e fundamental preocupação em encontrar as possibilidades permitidas pelo cinema, a produção cinematográfica passou a ser essencialmente voltada para a ideia do espetáculo, do entretenimento. Ainda no início do século XX, surgia Hollywood, a Meca do cinema norte-americano, que logo se transformaria no polo da indústria cinematográfica. Formada por grandes estúdios de cinema, Hollywood estabeleceu um poderoso sistema, o *Studio System*, tendo como seus aspectos fundamentais o *star system*, trabalhando a imagem dos atores junto ao público como “astros” e “estrelas” das telas, e a classificação dos filmes em função de gêneros – poderosos instrumentos de promoção do consumo cinematográfico hollywoodiano.

A partir de um grande espetáculo, o gênero musical clássico estadunidense celebra a relação amorosa, uma representação de uma relação idealizada que estimula o estilo de vida americano (*american way of life*). Nesse espetáculo, cenário, figurino, artistas, técnicos e músicas estão a serviço do entretenimento, que Hollywood sabia fazer bem. Os problemas eram sempre superados em uma grande festa e foi nos períodos de crise que esse gênero se fortaleceu (Veras, 2007, p. 4).

Por meio de uma relação influenciada pela sociedade que os cercam, os personagens principais de um musical clássico são representados por um casal que se encontra, se afasta e se reencontra, pondo o seu amor à prova, mas, obtendo um final feliz. A encenação varia entre a combinação rítmica da dança com a música e o movimento realista. Em um “mundo” no qual as ações são pontuadas pela música, os personagens cantam e dançam, revelando ao espectador o que se passa em seu interior (Veras, 2007, p. 3).

No musical das décadas de 1930 e 1940, por exemplo, Leça diz que procurava-se, de modo quase obsessivo, “a grande apoteose visual mediante a acumulação massiva de elementos (tanto figuras humanas como adereços) e a sua disposição segundo um rigoroso geometrismo; mediante também a grandiosidade do envolvimento cenográfico” (1987, p. 103).

Na década de 1930, especialmente a partir de 1933, com o lançamento do filme dirigido por Lloyd Bacon, “Rua 42”, surge um novo estilo de musical, com coreografias de Busby Berkeley⁴, consideradas inovadoras. Também nesse período, Fred Astaire e Ginger Rogers realizam divertidas comédias como par romântico. Substituindo o melodrama, os “ finais felizes” eram frequentes e a coreografia passou a ter uma grande importância nos filmes musicais. Esse novo tipo de musical surge também como uma estratégia de fuga da realidade, afastando as tristezas de uma população que ainda se recuperava das consequências da Grande Depressão, dando-lhes esperança de dias melhores (Veras, 2005, p.3).

Ao mesmo tempo em que a crise de 1929 com o *crash* da bolsa de Nova York foi um período difícil da história estadunidense, a indústria do cinema estava em plena revolução sonora. Segundo Veras “a indústria cinematográfica vinha se impondo com grande força e o cinema norte-americano, de certa forma, triunfava num período em que a nação estava em crise” (2005, p. 14).

Nessa época, Fred Astaire e Ginger Rogers eram as grandes estrelas. O casal havia feito grande sucesso como coadjuvante no filme *Voando para o Rio*, quando

⁴ As câmeras altas de Berkeley trouxeram uma nova concepção estética para os números musicais. Segundo Veras, “é como se o cinema ganhasse uma nova dimensão, pudesse ousar e se movimentar em torno daquilo que queria mostrar, apresentando-o através dos mais diferentes ângulos, potencializando assim o olhar do espectador” (2005, p.36).

contracenaram pela primeira vez. A partir disso, trabalharam em dupla em mais nove filmes, dentre eles *O Picolino* (1935) e *Ritmo Louco* (1936) (Severo, 2009, não paginado).

No número *Cheek to Cheek* (*Rosto com Rosto*), em *O Picolino*, por exemplo, segundo Bilharinho “a dança solo de Fred Astaire e em duo com a também excepcional Ginger Rogers, a coreografia de Hermes Pan e, também, de Astaire, e o décor [coreografia] de alguns números constituem altos momentos da criação artística” (2006, p. 25).

Também na década de 1930, a MGM investia cada vez mais no gênero musical. Foram realizados alguns musicais significativos, mas foi em 1939, com o filme de Victor Fleming, *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*- EUA) que esse estúdio obteve a fase de seus grandes musicais, durando até o início da década de 1960 e garantindo ao gênero musical anos de grande sucesso (Veras, 2005, p. 56). O filme *O Mágico de Oz* é um, segundo Severo, “clássico infanto-juvenil do teatro transposto para o cinema em 1939 e que imortalizou a música ‘*Somewhere Over the Rainbow*’ no imaginário mundial popular” (2009, não paginado).

A história trata de uma menina, Dorothy (Judy Garland) que mora com seus tios e o cãozinho Totó em uma velha fazenda na cidade do Kansas, Estados Unidos. *O Mágico de Oz* também foi um dos primeiros filmes musicais em que a cor aparece. O filme começa praticamente sem cor e, no decorrer, vai transformando-se em *Technicolor*⁵, fazendo da cor um elemento que interfere na narrativa.

No filme, o tom sépia e desbotado do Kansas dá espaço às cores de um arco-íris em *Technicolor*. A casa é levada pelo furacão com a personagem Dorothy e seu cãozinho dentro, e cai de forma brusca no chão. Na saída da menina da casa, é apresentado um belo e expressivo efeito de transição, com o uso da cor. O mundo real de Dorothy é sem vida e desbotado, como no início do filme, onde predomina o preto e o branco, o monocromático. Por isso, tudo é sépia enquanto ela está dentro da casa. Entretanto, ao abrir a porta e ir caminhando para fora da casa, ela vai ganhando cor na paisagem de Oz (Veras, 2005, p. 59-60).

⁵ A respeito da técnica da cor, apesar desta ter surgido antes de 1900, por meio da coloração, o filme teve por muito tempo uma imagem preto-e-branca (cinza). A técnica para a coloração das imagens que deviam ter cor era pintada à mão em cartões recortados e foi utilizada na maioria dos filmes iniciais, apesar da longa duração da operação (Aumont, 2003).

Bordwell, Staiger e Kristin comentam que, “no geral, o *Technicolor* foi identificado com a comédia musical, o épico histórico, a história de aventura e a fantasia - em suma, os gêneros de estilização e espetáculo” (2005, p.595)⁶.

Por meio dessa técnica e apresentando uma mistura de cores, coreografia e som, filmes do gênero musical se destacaram entre outros. Além disso, atrizes como Carmen Miranda e Maria Montez também se destacaram por aparecerem nos filmes abusando das cores vivas e fortes nas cenas. Um exemplo disso é o filme *Entre a Loura e a Morena* com Carmen Miranda, uma das grandes representantes do *Technicolor* (Saciotti, 2013).

Bordwell, Staiger e Kristin, afirmam que “o boom do *Technicolor* (1929-1931) foi identificado com a ascensão do musical. (*Desert Song*, *Glorifying the American Girl*, *Golddiggers da Broadway*, *Rio Rita*, *Show of Shows*, *King of Jazz* e *Whoopee* são os mais conhecidos)” (2005, p. 595)⁷.

O *Technicolor* atraiu atenção novamente quando foi testado em desenhos animados de Walt Disney (começando com *Flores e Árvores*, 1932), um curta de ação ao vivo (*La Cucaracha*, 1934), e em um longa-metragem (*Becky Sharp*, 1935). Assim, os novos poderes do *Technicolor* foram confirmados pelo sucesso de *Trail of the Lonesome Pine* (1935), *A Star Is Born* (1937), *Adventures of Tom Sawyer* (1938) e *Gone With the Wind* (1939). Presidida por Herbert Kalmus, a empresa *Technicolor* logo não conseguia atender as demandas dos produtores e virtualmente monopolizou até o início dos anos 1950 as filmagens coloridas de Hollywood (Bordwell, Staiger e Kristin, 2005, p. 593)⁸.

Na década de 1930, Hebert T. Kalmus, o fundador da técnica do *Technicolor*, apresentou os seus experimentos à Walt Disney e o primeiro filme a seguir esse padrão foi a animação *A Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), um outro gênero do filme musical. Paralelamente ao desenvolvimento do musical com o advento do som no final da década de 1920, a animação expandiu as possibilidades, sendo um outro tipo de recurso

⁶ “on the whole, Technicolor was identified with the musical comedy, the historical epic, the adventure story, and the fantasy—in short, the genres of stylization and spectacle” (nossa tradução).

⁷ “the 1929–31 Technicolor boom was identified with the rise of the musical. (*Desert Song*, *Glorifying the American Girl*, *Golddiggers of Broadway*, *Rio Rita*, *Show of Shows*, *King of Jazz*, and *Whoopee* are the best-known.)” (nossa tradução).

⁸ Tested on Walt Disney cartoons (beginning with *Flowers and Trees* [1932]), a live-action short (*La Cucaracha* [1934]), and then on a feature (*Becky Sharp* [1935]), Technicolor attracted attention again. The success of *Trail of the Lonesome Pine* (1935), *A Star Is Born* (1937), *Adventures of Tom Sawyer* (1938), and *Gone With the Wind* (1939) confirmed Technicolor’s new powers. Soon the firm could not keep up with the producers’ demands. Presided over by Herbert Kalmus, Technicolor virtually monopolized Hollywood color filming until the early 1950s (nossa tradução).

de exibição para o musical. Tanto essa quanto o musical, cada um a seu modo, exploraram os recursos da nova tecnologia sonora. Em 1937, por exemplo, ao lançar *Branca de Neve e os sete anões* (*The Snow White and the Seven Dwarfs*– EUA), seu primeiro longa-metragem, Walt Disney (1901-1966), estabeleceu a relação entre os dois (Veras, 2005, p. 53).

Em 1930 também, entrou em vigência o Código Hays, determinando o que podia ou não estar nos filmes e a partir de várias regras, já que os filmes ou produções de Hollywood eram vistos pelos conservadores como uma afronta à moral. Esse fato, levou a formação do *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA-Produtores e Distribuidores de Cinema da América), em 1922 (Bassan, 2019).

Já a década de 1940, foi marcada pela criação de um novo tipo de musical, realizado pela Unidade do produtor Arthur Freed na MGM e que ficaria conhecido pela excelência como o musical norte-americano clássico. As produções de musicais da Unidade de Freed posicionavam a música como parte fundamental da narrativa. Com a história continuada a partir da música, os números musicais passaram a ser bem mais inseridos no filme (Veras, 2005, p. 4).

Se na década de 1930 os Estados Unidos foi marcado pelas consequências econômicas da quebra da bolsa de valores em 1929, os anos de 1940 caracterizavam-se pelo otimismo da política econômica do governo Roosevelt, pelo desenvolvimento industrial, pela vitória na guerra e pela ascensão do país na política e economia mundial. Nesse período, no cinema musical predominavam o romantismo e a idealização nos filmes que foram produzidos até o final da década de 1950 (Bilharinho, 2006, p. 11). O mesmo autor afirma que “no início da década de 1940 o filme musical já é gênero consolidado no cinema nos Estados Unidos” (2006, p. 53).

Na década de 1940 também, foram realizados alguns filmes com Fred Astaire como o romântico *Bonita Como Nunca* (*You Were Never Lovelier*, 1942) e o cômico *Amor de Minha Vida* (*Second Chorus*, 1940). Em *Bonita Como Nunca*, Fred Astaire faz par com Rita Hayworth e os dois se destacam como dançarinos. Outro filme de destaque é o filme *The gang's all here*, com o título em português *Entre a loura e a morena*, que estreou em 24 de dezembro de 1943 e foi produzido pela *20th Century-Fox*. As estrelas do filme são Alice Faye, Carmen Miranda e Phil Baker, e o filme teve a direção de Busby Berkeley (Menta, 2012, p. 11).

De acordo com Bilharinho “em plena Segunda Guerra Mundial, quando Roosevelt, necessitando do apoio do continente, lança sua política de alegada ‘boa-vizinhança’, o filme tem a participação de Carmen Miranda e, em seu início, constitui explícita homenagem ao Brasil” (2006, p. 50).

Outro filme bastante popular foi *Agora Seremos Felizes* de 1944 e, no final da década de 1940, em 1949, o destaque foi um filme estrelado por Gene Kelly, *Um Dia em Nova York (On the Town)*.

O filme musical estadunidense até o final da década de 1950, de acordo com Leça, “apresenta outras características que fundamentalmente são tradução de uma atitude de encantamento e de certa inocência (as malícias, quando haviam, ficavam quase sempre nas entrelinhas). Predomina o sentido festivo do espetáculo” (1987, p. 103).

Assim, a década de 1940 e principalmente a década de 1950, tem como características básicas ou temáticas o otimismo e a alegria, além da leveza e desenvoltura musical. Essas características eram evidenciadas nos seus melhores exemplares, nos quais o trabalho dos diretores e o roteiro eram brilhantes sínteses de cinema, música e dança. Um dos principais filmes do gênero, no qual essas propriedades são acentuadas é *Sinfonia em Paris (Uma Americana em Paris, 1950)*, de Vicente Minnelli (1902-1986), um dos principais diretores de filmes musicais (Bilharinho, 2006, p. 65).

Outro grande sucesso é *Cantando na Chuva*, de 1952, onde Gene Kelly substituiu Fred Astaire no papel principal, cantando. Esse filme é considerado até os dias de hoje por muitos o melhor musical. De acordo com Jullier e Marie “*Cantando na chuva* é uma das mais célebres comédias musicais de Hollywood, e seu principal tema musical está na memória e nos ouvidos de todos os espectadores”. A canção é “Singin in the rain” (2009, p. 111).

Além de *Cantando na chuva (Singin’ in the rain, 1952)*, *Sinfonia em Paris (An american in Paris, 1950)* e *Um dia em Nova York (On the town, 1949)*, pode-se destacar entre as grandes produções desta época: *A roda da fortuna (The bang wagon, 1953)*, *Amor, sublime amor (West side history, 1961)* e *A noviça rebelde (The sound of music, 1965)* (Souza *et al.*, 2011, não paginado).

O filme *A Roda da Fortuna (The Band Wagon, EE.UU., 1953)*, de Vicente Minnelli (1902-1986), por exemplo, de acordo com Bilharinho, “é típico do estado de espírito e das preocupações hollywoodianas da década de 1950” (2006, p. 81). Com

temática sobre os bastidores desse mundo artístico e dos grupos de empresários do *showbusiness*, esse filme musical é uma autobiografia do diretor Minnelle.

Também em 1953, o estúdio 20th Century Fox investiu no filme musical dirigido por Howard Hawks, *Os Homens Preferem as Loiras* (*Gentlemen Prefer Blondes*- EUA), estrelado pelas estonteantes Jane Russel e Marilyn Monroe. Por meio do número *Diamonds Are a Girl's Best Friend* (Os diamantes são os melhores amigos de uma garota), essa comédia musical eternizou a imagem de *femme fatale* de Marilyn (Veras, 2005, p. 92).

No fim da década de 1950, a era dos grandes musicais começava a se encerrar. Dois fatores foram responsáveis por isso: o primeiro, o fim do Studio System- os grandes estúdios de Hollywood (MGM, Warner Brothers, Paramount, RKO e 20th Century Fox) possuíam salas de exibição próprias, o que lhes dava controle total sobre todas as etapas de seus filmes como a de produção, exibição, distribuição, etc. Além disso, foram surgindo pequenas produtoras que produziam bons trabalhos e aumentavam a concorrência. O segundo foi a chegada e popularização da televisão nos Estados Unidos, onde os canais de transmissão faziam seus próprios musicais (Severo, 2009).

2.2. OS ESTÚDIOS E O *BACKSTAGE* DO CINEMA MUSICAL NAS DÉCADAS DE 1930 A 1950

O primeiro estúdio de cinema de Hollywood de acordo com Kreutz, “foi a Nestor Motion Picture Company, inaugurada em 1911. Naquela época, a maior parte das patentes dos equipamentos e processos cinematográficos pertencia à Motion Picture Patents Company, de Nova Jersey, empresa comandada por Thomas Edison” (2019, não paginado).

Representado pelos complexos de estúdios de Hollywood, o cinema americano, portanto, consolidou-se após a Primeira Guerra Mundial como hegemônico nos mercados e na produção cinematográfica mundial. O cinema, na chamada Época de Ouro de Hollywood, nas décadas de 1920 a 1940 representava a linha de frente em relação à cultura americana pelo mundo e, para alcançar o sucesso, o seu modo de produção foi firmado no mesmo formato das demais indústrias americanas (Rocha, 2019, p. 19).

Bordwell, Staiger e Kristin afirmam que as “práticas de produção de Hollywood estavam relacionadas ao modo de produção capitalista predominante, justificando uma ampla alegação de que o modo é um sistema de produção em massa, fábrica” (2005, p. 97)⁹. Como o sistema de produção dos estúdios assemelhava-se a esse processo de produção em série, Veras diz que “cada fase da produção de um filme possuía regras e fórmulas pré-estabelecidas, desde a produção do roteiro até a edição final de um filme” (2005, p.18).

Então, a partir das práticas de um filme como estilo, produção, negócios, tecnologia e exibição, alguns grupos de interesse tentaram padronizar os segmentos da indústria. O primeiro grupo de interesse, de acordo com Bordwell, Staiger e Kristin “que se formou propositadamente para promover o movimento de padronização foi o *Society of Motion Picture Engineers*, que se organizou em 1916. A necessidade de padronizar a tecnologia do filme tinha aparecido anteriormente” (2005,p. 107)¹⁰.

Em 1912, a Solax Company, por exemplo, reorganizou os meios de produção em seu estúdio, seguindo o sistema de montagem que era padrão na produção em massa. Posicionando-se fisicamente para que a cooperação harmoniosa pudesse ser mantida, seus departamentos incluíam executivo, direção e produção, além de arte e guarda-roupa, pequenas propriedades, laboratório, vendas, publicidade, elétrica, mecânica, transporte e contabilidade. Portanto, estava assegurada uma maior eficiência (Bordwell, Staiger e Kristin,2005, p. 212)¹¹.

Por meio do sistema de produção do estúdio também ocorreu a troca das produções independentes, de diretores que arcavam com as despesas, produziam e exibiam as suas obras em salas terceirizadas, por um novo modelo de produção, exibição e distribuição, no qual cada estúdio controlava toda a cadeia ou processo produtivo. A distribuição e a exibição adotadas no início pelos cineastas independentes, logo foram

⁹ “Hollywood production practices related to the prevalent capitalist mode of production, justifying a broad claim of the mode being a mass production, factory system” (nossa tradução).

¹⁰ “which purposely formed to promote the standardization movement was the Society of Motion Picture Engineers, which organized in 1916. The need to standardize film technology had been apparent earlier to its users” (nossa tradução).

¹¹ By 1912, following the standard assembly system in mass production, Solax had reorganized the means of production at its studio. Its departments included executive, production, direction, art, wardrobe, small properties, electrical, mechanical, laboratory, sales, publicity, shipping, and accounting, and it positioned them physically so that harmonious co-operation [can] be maintained and thus the highest average of efficiency secured (nossa tradução).

substituídas pela produção própria das películas. Assim, o sistema de estúdios tinha o controle total da produção, distribuição e exibição dos filmes (Rocha, 2019, p. 20).

O sistema de organização de montagem de filmes, por exemplo, de acordo com Rocha “partia da mesma premissa de qualquer outro item produzido em escala industrial, com especializações em diversos níveis, departamentos, técnicos de diversas áreas e tecnologia empregada para um resultado satisfatório” (2019, p. 20). Elemento essencial nesse processo era o produtor. Rocha diz que “era ele quem comandava a criação das peças, e se subordinava à direção-geral” (2019, p. 22).

Na década de 1920, a fase de produção pós-filmagem, por exemplo, não envolvia apenas um filme editor, mas também um editor assistente (para acompanhar milhares de peças de filme), um escritor (para construir bits adicionais de informação narrativa e diálogo para intertítulos), e, de acordo com Bordwell, Staiger e Kristin “um elaborado sistema de papelada (incluindo um roteiro de continuidade, anotações feitas durante a filmagem por um secretário de roteiro, anotações de um cinegrafista assistente e instruções escritas de produtores e diretores)” (2005, p. 91)¹².

Toda essa estruturação do cinema estadunidense enquanto indústria começou no cinema mudo, mas sua consolidação ocorreu no cinema sonoro. A Era Clássica ou Era de Ouro do cinema estadunidense aumentou os lucros com a chegada dos longas-metragens sonoros e o filme *O Cantor de Jazz* marcou o início dessa época. A maioria dos estúdios nesse período aderiu a filmes *westerns*, musicais, desenhos animados, filmes biográficos e comédias pastelão, consideradas fórmulas de sucesso (Kreutz, 2019, não paginado).

Para tanto, Veras diz que “*Studio System* foi denominado o sistema organizado pelos grandes estúdios norte-americanos que estruturou as regras para otimizar a produção e estimular o consumo cinematográfico” (2005, p. 16).

O *Studio System* (“sistema de estúdios”) foi a base da indústria cinematográfica durante quatro décadas. Contando com milhares de profissionais fixos- diretores, atores, roteiristas, produtores, técnicos e até dublês, os principais estúdios ou empresas também eram proprietários de inúmeras salas de cinema, exibindo seus próprios filmes e sempre buscando novidades. Os maiores estúdios eram conhecidos na época como *The Big Five*: a 20th Century Fox, RKO Pictures, Paramount Pictures, Warner Bros. e Metro-Goldwyn-

¹² “an elaborate system of paperwork (including a continuity script, notes taken during shooting by a script secretary, notes from a cameraman’s assistant, and written directions from producers and directors.)” (nossa tradução).

Mayer (ou MGM). Já os três menores ou *The Little Three* eram a Universal Studios, United Artists e Columbia Pictures (Kreutz, 2019, não paginado).

Em relação aos cinco maiores estúdios, investindo em filmes caros e requintados, a MGM ficou conhecida por realizar os melhores musicais. Já a Universal, especializou-se em filmes B (de baixo orçamento) e de terror. As comédias mais absurdas com os irmãos Marx até as mais sofisticadas de Ernst Lubitsch eram produzidas pela Paramount e a Warner, realizava filmes *noir* (Veras, 2005, p. 17-18).

Esses cinco estúdios dominavam o mercado cinematográfico e criaram suas próprias cadeias de salas de exibição- salas de luxo localizadas no centro das grandes cidades, de onde era oriunda a maior parte da renda de bilheteria. Cada um desses cinco estúdios desenvolveu estratégias diferentes de mercado e produção em relação às salas, quanto ao número, tamanho e localização, obtendo o poder supremo da indústria cinematográfica (Schatz, 1991, p. 25).

A MGM, por exemplo, na década de 1930, além de ser a contratante das maiores estrelas de Hollywood e um dos principais estúdios criadores do *star system* (“sistema de estrelas”), dominou as telas de cinema. Marcado pela promoção “forçada” de atores hollywoodianos ao estrelato, esse método de produção da época selecionava jovens com potencial para se tornarem estrelas e personificar o glamour de Hollywood. Criando novas personalidades e inventando histórias de vida e nomes, os estúdios moldavam esses jovens atores (Kreutz, 2019, não paginado).

Silva diz que “na década de 1930, o ‘*star system*’ estava bem consolidado e nomes como Clark Gable, Humphrey Bogart, Ava Gardner e Katharine Hepburn, entre tantos outros exemplos, eram sinônimo de *glamour*, sofisticação e beleza clássica” (2013, p. 33).

Esse entretenimento nas telas do cinema aumentou a sua demanda, exigindo uma maior produção dos estúdios. Então, o cinema passou a ser visto como uma “máquina de dinheiro” e por isso, foram sendo criadas e repetidas “fórmulas” de fazer filmes. Com grande apelo ao público, os filmes seguiam uma ordem cronológica, com a sua figura positiva, o mocinho, que enfrenta uma série de acontecimentos, gerando causa e efeito na sequência. Além disso, como oposição, havia um antagonista (Bassan, 2019).

Assim, por meio de toda essa estrutura na “Era de Ouro” do cinema *hollywoodiano* e, ao perceber o entusiasmo do público com os filmes musicais na década de 1930, como o *Broadway Melody*, os estúdios californianos, de acordo com Carrega, “rapidamente

desenvolveram unidades de produção especializadas em filmes musicais, para as quais contrataram realizadores com experiência teatral e centenas de artistas (cantores, dançarinos, coreógrafos, compositores, letristas, músicos)” (2016, p.152).

Intérpretes da música popular norte-americana, por exemplo, dominaram a comédia musical durante três décadas, com interpretações musicais integradas as cenas de palco e com estilos vocais considerados mais adequados ao cinema no qual técnica e artifício mostravam mais a “transparência”. A preferência dos estúdios por esses artistas ocorreu devido à necessidade de adaptar o cinema musical ao estilo clássico de Hollywood. Alguns desses cantores de estilo naturalista são Bing Crosby, Betty Grable, Judy Garland, Frank Sinatra, Doris Day e Elvis Presley, que suplantavam cantores virtuosos do estilo lírico (Carrega, 2016, p. 153).

Além disso, os palcos, plateias e coxias, bem como o real espaço físico de um teatro, segundo Wlian “foram ‘importados’ para as narrativas musicais do cinema. A grande maioria dos filmes musicais das primeiras décadas do cinema sonoro conta com a presença de um palco, inserido na narrativa, onde os números musicais ocorrem” (2015, p.25).

Entretanto, a forma lúdica e fantasiosa do teatro e na qual o musical se baseia, refere-se à construção sonora e imagética como um todo, não só à interpretação dos atores e dançarinos, mas também aos cenários, figurinos, direção de arte etc. Característica marcante do teatro, o lúdico cria em um espaço delimitado- o palco, uma infinidade de universos, utilizando alternativas que convidam o espectador a imaginar, criar, visualizar esse mundo (Wlian, 2015, p.17).

Mas, Feuer diz que “as apresentações nesses filmes não se restringem ao número do palco. Vários níveis de desempenho e consequentes vários níveis de público combinaram-se para criar um mito sobre o entretenimento musical permeando a vida normal” (1995, tradução nossa, p. 442-443)¹³.

Em relação ao *backstage* (estrutura dos bastidores), a locação das filmagens em estúdio, havia se tornado a solução mais favorável para o controle de captação do som, devido à dificuldade técnica de gravá-lo em ambientes externos. Mesmo impondo limites, confinando e escravizando a produção dos filmes ao estúdio, a nova tecnologia sonora

¹³ “multiple levels of performance and consequent multiple levels of audience combine to create a myth about musical entertainment permeating ordinary life” (nossa tradução).

acabou favorecendo o gênero musical. Dentro dos gigantescos galpões das grandes companhias de cinema e com a permanência em estúdio, era possível criar um universo fantástico, concebendo novas possibilidades artísticas e recriando a realidade. Foram criadas verdadeiras proezas e abstrações imagéticas nos filmes musicais, jamais concebidas para uma produção cinematográfica até então e que dificilmente seriam realizadas fora daquela estrutura (Veras, 2005, p.11).

De acordo com Carrega, alguns cineastas nos seus musicais, por exemplo, “exploraram os limites do gênero, fazendo uso da técnica e dos vastos recursos dos grandes estúdios na criação de um conjunto de obras, verdadeiros exercícios de estilo” (2016, p. 155). Além da integração da música, canto e dança, havia, segundo Carrega, a “proliferação do *decor* e o tratamento expressivo da cor e da luz, os vertiginosos movimentos de câmera e o artifício da própria representação” (2016, p.156).

Já os filmes do tipo *backstage* eram aqueles, segundo Leça, “que tomam para argumento as vicissitudes da preparação de um espetáculo musical, seja ele teatral ou cinematográfico” (1987, p. 78). Como um estilo de musical, Feuer diz que “o padrão de bastidores sempre foi central para o gênero. Incorporado em uma estrutura da arte musical era o próprio tipo de entretenimento popular representado pelo próprio filme musical” (1995, p. 441)¹⁴.

Mostrar no filme momentos de ensaios e do espetáculo propriamente dito, segundo Leça, “durante muitos anos, e especialmente ao longo das duas primeiras décadas do cinema sonoro, [foi este] o esquema mais típico de filme musical, pelo menos nos Estados Unidos” (1987, p. 78). Mesmo em filmes não *backstage*, havia a inserção de números musicais (música tocada, dançada ou cantada), de modo realista na ação (1987, p. 78).

No final dos anos 1940 e início dos anos 1950, por exemplo, a unidade Freed na MGM produziu uma série de musicais utilizando o formato de *backstage* [bastidores] para apresentar reflexões sobre o próprio gênero musical. Três exemplos de filmes e com roteiro de Betty Comden e Adolph Green são *The Barkleys of Broadway* (Charles Walters, 1949), *Singin' in the Rain* (Stanley Donen e Gene Kelly, 1952) e *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953). Esses filmes possuem contrastes entre performances

¹⁴ “the backstage pattern was always central to the genre. Incorporated into the structure of the art musical was the very type of popular entertainment represented by the musical film itself” (nossa tradução).

que falham em agradar ao público e as que são agradáveis ao mesmo imediatamente (Feuer, 1995, p. 442)¹⁵.

Por apresentarem uma mistura de cores, som e coreografia, os filmes musicais se destacavam entre outros. O gênero era como um show musical ou um espetáculo teatral. De fato, o cinema musical se destaca por um conjunto de especificidades, as quais, segundo Wlian “estão muito ligadas à sua forma, em viés imagético e sonoro, ao seu conteúdo, estruturado pela ligação entre narrativa e *performance*, à maneira como estabelece relação com seu público e, principalmente, à maneira como observa a si próprio” (2015, p.11). Além disso, Wlian diz que “o filme musical, ao moldar-se como um espetáculo, reconhece-se como tal, e olha para o seu espectador, estabelece com ele um contato, demonstrando relação direta. Pelo auto reconhecimento de ser um *show*, o filme musical observa e dialoga com sua plateia” (2015, p.12).

Feuer diz que “os musicais, como os mitos, exibem uma estrutura estratificada. A função ostensiva ou superficial desses musicais é dar prazer ao público, revelando o que se passa nos bastidores do teatro ou [em] Hollywood - isto é, desmistificar a produção de entretenimento” (1995, p. 443)¹⁶. Mais que isso, é dar ao público uma sensação de participação na *performance* do filme.

O musical de bastidores consegue estabelecer a relação imediata ator-público em filmes. De acordo com Feuer, “números musicais podem ser filmados do ponto de vista de um teatro na primeira fila e o espectador, em seguida, move-se para o espaço cinematográfico- combinando o imediato contato do teatro com a mobilidade de perspectiva da câmera” (1995, p. 450)¹⁷.

¹⁵ By the late forties and into the early fifties, a series of musicals produced by the Freed unit at MGM used the backstage format to present sustained reflections upon, and affirmations of, the musical genre itself. Three of these apologies for the musical (all scripted by Betty Comden and Adolph Green), *The Barkleys of Broadway* (Charles Walters, 1949), *Singin' in the Rain* (Stanley Donen and Gene Kelly, 1952), and *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953) involve contrasts between performances that fail to please audiences and performances that are immediately audience pleasing (nossa tradução).

¹⁶ “musicals like myths, exhibit a stratified structure. The ostensible or surface function of these musicals is to give pleasure to the audience by revealing what goes on behind the scenes in the theater or Hollywood—that is, to demystify the production of entertainment” (nossa tradução).

¹⁷ “musical numbers can be shot from the point of view of a front-row theatrical spectator and then move into filmic space—combining the immediate contact of the theater with the mobility of perspective of the camera”(nossa tradução).

2.3. OS RECURSOS E OS PROCESSOS DE GRAVAÇÃO DE SOM E IMAGEM (TECNOLOGIAS)

O cinema sonoro nasceu com o filme “cantado” *O cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), de 1927, na voz do maior “showman” da época, Al Jolson. Performando alguns de seus sucessos e sem nenhum número de dança, o restante do filme era mudo. Apesar destes primeiros filmes serem primários, com cenários em pequenos palcos, (pois esconder o microfone e a orquestra tornou-se um problema) e serem limitados por uma câmera fixa, faziam muito sucesso por meio das novidades trazidas pelos estúdios, que importavam compositores e talentos da Broadway. Após alguns anos, com o início da Era de Ouro dos musicais nas décadas de 1930, 1940 e 1950, o progresso foi enorme e essa qualidade deve-se às experiências de Fred Astaire com o diretor Mark Sandrich na pequena RKO Radio Pictures (Jensen, 2018). Bassan afirma que “a Era de Ouro de Hollywood representou o desenvolvimento de técnicas cinematográficas” (2019).

O canto, o sapateado e o som da orquestra, por exemplo, eram pré-gravados, ou seja, reproduzidos no estúdio para a filmagem e os atores os sincronizavam. Como as gravações eram feitas em condições ideais, havia uma melhor qualidade de som e a câmera teria liberdade de movimentos, possibilitando a filmagem em qualquer lugar como externas, por exemplo (Jensen, 2018).

Entretanto, performances espontâneas que mascaram sua tecnologia foram calculadas - não para o público dentro dos filmes, mas para o público do filme. Feuer diz que “o musical, tecnicamente o tipo de filme mais complexo produzido em Hollywood, paradoxalmente sempre foi o gênero que tenta para dar a maior ilusão de espontaneidade e facilidade” (1995, p.447)¹⁸.

O primeiro filme a usar a trabalhosa técnica de pré-gravação foi *A alegre divorciada* (*The gay divorce*, 1934), com Fred Astaire e Ginger Rogers. De acordo Jensen “foi uma enorme evolução no gênero musical cinematográfico. Além de coreografar seus números, Astaire não era somente um ator dançarino que cantava: introduziu mais ‘standards’ do que qualquer outro artista de palco ou tela” (2018).

¹⁸ “the musical, technically the most complex type of film produced in Hollywood, paradoxically has always been the genre that attempts to give the greatest illusion of spontaneity and effortlessness” (nossa tradução).

Ainda segundo Jensen, “na fase da RKO, foram 10 filmes, de 1933 a 1939, todos de grande sucesso, com uma mesma fórmula: grandes músicas, comédia, cenários suntuosos ‘art déco’, identidades trocadas, criando o mundo irreal mágico de Fred Astaire e Ginger Rogers” (2018).

Assim, o cinema de Hollywood instituiu diversas técnicas¹⁹, inovações e assimilou as tecnologias, a exemplo do som sincronizado e a cor. Mas, a respeito das técnicas e tecnologias utilizadas, existem vários outros elementos na confecção e produção de um filme como os profissionais envolvidos, a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, efeitos de luz e cor, a trilha sonora, os cenários etc. e todo o sistema de audiovisual (som e imagem) envolvido.

O principal efeito do advento do som sincronizado, por exemplo, foi a criação de novas subdivisões no processo de trabalho. Nesse modo de produção, são exemplos de novas funções: diretores/treinadores de diálogo e especialistas em fala, diretores de dança etc. Os estúdios adicionaram também departamentos para selecionar, compor, orquestrar e organizar o acompanhamento musical do filme. Colocados após a edição, esses processos de trabalho eram considerados uma posição deplorável pelos músicos, mas, consistente, se comparada ao acompanhamento na era muda (Bordwell, Staiger e Kristin, 2005, p. 478)²⁰.

No início da década de 1930, nos grandes estúdios de Hollywood, surgiram os primeiros departamentos de música. Era comum nessa época que as trilhas musicais dos filmes, por exemplo, não fossem compostas por um único profissional, já que a velocidade de trabalho com que eram feitos os filmes (como uma linha de montagem industrial) não permitia uma visão individualista do artista perante a obra (Carrasco, 1993, p. 37-38).

Quando Hollywood adicionou uma trilha sonora ao filme mudo, acrescentou também um processo de trabalho, dividindo os trabalhadores em uma hierarquia paralela.

19 Para o estudo aprofundado deste tema, consultar: Bordwell, D., Staiger, J. e Thompson, K. (2005). *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge. (Obra original publicada em 1985) e Mascarello, F. (2006). *História do cinema mundial*. Campinas, São Paulo: Papirus.

20 The major effect of synchronized-sound production was to create new subdivisions in the work process, the most usual way that the mode of production accommodated any large-scale technological change. Dialogue coaches and directors, speech experts, and dance directors are obvious examples of new roles. Studios added departments to select, compose, arrange, and orchestrate the film’s musical accompaniment. These work processes were placed after editing, a position deplored by musicians but consistent with that allotted to musical accompaniment in the silent era (nossa tradução).

Essas novas hierarquias de artesanato parecem ter sido moldadas a partir das hierarquias existentes. O departamento de música, por exemplo, estava posicionado paralelamente aos departamentos de história e escrita. Assim como os direitos sobre as histórias, os direitos sobre a música tiveram que ser adquiridos; escritores renomados e compositores famosos criaram material original para ser retrabalhado por outros orquestradores e arranjadores ou roteiristas. Além disso, ao servir ao diretor de fotografia, a equipe de som foi organizada de forma paralela (Bordwell, Staiger e Kristin, 2005, p. 478)²¹.

Em relação à trilha sonora, a introdução de bandas óticas independentes possibilitou também a manipulação das imagens na banda sonora. Então, música, diálogos e sons naturais poderiam ser gravados individualmente e depois, com seus volumes balanceados, eram mixados em uma única pista. Assim como era feito com as imagens, tornou-se possível também editar a banda sonora, não sendo mais necessário realizar a sincronização durante as gravações com as imagens. As películas com material sonoro podiam ficar juntas às imagens (na moviola), sendo sincronizadas mecanicamente. Nesse momento, então, surge a *edição sonora* e podemos nos referir à música de cinema como *trilha musical* (grifo do autor), e ao complexo de três pistas (diálogos, efeitos sonoros e música) como *trilha sonora* (grifo do autor) (Carrasco, 1993, p. 37).

Nos filmes musicais, misturando música e sons diegéticos aos diálogos, a trilha sonora conduz o espectador da “realidade” do personagem para a fantasia. Assim, a narrativa às vezes é interrompida pelos números musicais em alguns filmes do gênero. Entretanto, a partir das décadas de 1940 e 1950 da Era de Ouro do musical *hollywoodiano*, cada vez melhor inseridos, elementos como o canto e a dança davam continuidade à trama (Veras, 2007, p. 3).

A respeito do elemento voz (fala ou diálogo), sabe-se que a invenção das imagens faladas permitiu que as pessoas ouvissem as vozes dos atores ao colocar uma voz no rosto dos mesmos, por exemplo. Mais interessante que esse fato talvez seja que o som do filme, ao mostrar uma cortina opaca ou uma porta fechada, nos permite ouvir a voz de quem supostamente está por trás desses elementos (Chion, 1999, p.18).

²¹When Hollywood added a sound track to the silent picture, it added a labor process and divided the workers into a parallel hierarchy. These new craft hierarchies seem to have been modeled upon existing ones. The music department paralleled the story and writing departments. Rights to music (like rights to stories) had to be purchased; famous composers (like celebrated writers) created original material to be reworked by others (arrangers and orchestrators, continuity scriptwriters). In addition, the sound staff was organized in a fashion parallel to that serving the cinematographer (nossa tradução).

O advento do som no filme também removeu a função/a cabeça da fotografia de sua posição como operador de câmera. Bordwell, Staiger e Kristin diz que “com o surgimento do disparo [filmagem] com várias câmeras no início da era do som, o primeiro o diretor de fotografia se tornou um executivo que supervisionava a equipe de ‘câmeras operativas’” (2005, p. 478)²². Assim, a estrutura de trabalho dividido passou a ser mais extensa, com especialistas em gravação e os estúdios contrataram de 75 a 80 por cento de seu pessoal de som de telefonia, telegrafia, radiodifusão e laboratórios de pesquisa elétrica.

Outro exemplo da revolução técnica da década de 1930 (antes citado e com auge entre 1929 e 1931) foi o uso da cor, na qual a empresa *Technicolor* havia desenvolvido uma câmera que captava a cena em três películas sensibilizadas nas cores azul, verde e vermelha e, segundo Bassan, “ao serem reveladas e exibidas juntas, as películas tinham como resultado cores vibrantes e realistas, contribuindo ainda mais para o aspecto mágico do cinema” (2019).

Entretanto, antes de 1950, poucas inovações do *Technicolor* foram além do aprimoramento do processo de cor nas pesquisas. Uma das inovações estimuladas pelo *Technicolor* foi o desenvolvimento da projeção de processo de equipamento brilhante. Bordwell, Staiger e Kristin comentam que “a inovação mais significativa de todas ocorreu em 1935. Já que o processo de três cores foi equilibrado para a luz do dia, a iluminação de arco que mais se aproximava das necessidades do filme. Mas, a maioria dos estúdios são equipamentos datados de 1920” (2005, p. 595)²³.

A introdução do *Technicolor* também acrescentou um especialista no processo, um assistente de câmera. Buscando não só garantir a produção de cores de qualidade, mas também evitando o acesso à sua tecnologia patenteada, a *Technicolor Corporation* insistiu nisso. O novo assistente *Technicolor* atuou como elo de ligação com os laboratórios *Technicolor*, concentrou-se na operação da câmera, fez testes diários,

²² “with the rise of multiple-camera shooting in the early sound era, the first cinematographer became an executive supervising the team of ‘operative cameramen’”(nossa tradução).

²³ “the most significant innovation of all occurred in 1935. Since the three-color process was balanced for daylight, arc lighting most closely approximated the film’s needs. But most studios’ arc equipment dated back to the 1920s” (nossa tradução).

manipulou o “lírrio” (cartela de cores para controle de laboratório) e a lousa e manteve o registro diário (Bordwell, Staiger e Kristin, 2005, p.563)²⁴.

Além disso, uma das maiores revoluções técnicas surgiu quando os estúdios de Walt Disney apostaram num sistema de som óptico multi-canal, em vez de o som ser dividido em projetor e fonógrafo (dois equipamentos distintos), como aconteceu no início do cinema sonoro e inspirado no modelo RCA em 1937. A música, diálogo e efeitos sonoros passaram a surgir simultaneamente, ou seja, era possível ter na mesma película e ao mesmo tempo, sons diferentes. O primeiro filme a utilizar essa tecnologia foi *Fantasia*, tornando-se objeto de estudo para os técnicos de som (Portal São Francisco, 2016).

Assim, o sistema duplo foi inventado. Além do *camera man* com a câmera, havia, durante a filmagem, um outro operador, que gravava o som por meio de um microfone num sistema ótico. Depois, independente da imagem, era possível cortar e editar o negativo do som quando se desejasse. Surge, então, a edição de som separada da imagem e, depois, a mixagem final com a música, resultando um negativo de som. Sendo o sistema atual utilizado, o negativo junto à imagem, produzem a cópia (Klachquin, 2002).

O ano de 1927 foi uma época, segundo Klachquin, “de transição do sistema *Vitaphone* de disco para o sistema óptico, e as salas tiveram que se equipar para que pudessem usar os dois sistemas. Durante estes 10 anos, de 1927 a 1937, acontece um verdadeiro estouro no número de salas de projeção” (2002).

A respeito da projeção do filme musical, entre o sucesso e a falta de público, há uma espécie de manipulação. Feuer diz que “os próprios musicais exercem controle contínuo sobre as respostas de seus públicos. O filme musical lucra retoricamente ao deslocar para o teatro o mito de uma relação privilegiada entre entretenimento musical e seu público” (1995, p. 449).

Em relação ao uso das técnicas no set de filmagens dos filmes musicais, os elementos cinematográficos como a composição, a montagem, os enquadramentos e os ângulos de câmera passaram dar à ação, uma maior dinâmica. A câmera, por exemplo, se

²⁴The introduction of Technicolor added a camera assistant who was expert in the process. The Technicolor Corporation insisted on this, wanting to insure quality color production (but also preventing access to its patented technology). The new Technicolor assistant concentrated on the camera's operation, did daily tests, kept the daily log, and handled the slate and the 'lily', a color chart for lab control. He also acted as the liaison with the Technicolor laboratories (nossa tradução).

movimenta em diversos ângulos como uma dança, proporcionando ao espectador de cinema uma visão do espetáculo do filme mais diversificada (Veras, 2007, p. 3).

As produções dos filmes, apesar de garantirem um grande sucesso de público, eram caríssimas como em *Sinfonia em Paris* e *Cantando na Chuva*. De acordo com Jensen, “exigiam um staff regular de criação, grandes orquestras, orquestradores, coreógrafos, enormes cenários” (2018). Em *Cantando na Chuva* (*Singin' in the Rain*), por exemplo, segundo Feuer, “os performers fazem uso de adereços à mão - cortinas, parafernália de filmes, guarda-chuvas, móveis - para criar o mundo imaginário da *performance* musical” (1995, p.444)²⁵.

Já no filme *Gigi*, de 1958, dirigido por Vincent Minelli e com músicas magnificamente orquestradas, Jensen diz que “os cenários e figurinos de Cecil Beaton criaram uma Paris encantadora e fascinante, em cinemascope, magnífico metrocolor e som estereofônico” (2018).

No Brasil, entre as décadas de 1920 e 1930 surgiram vários fatores tecnológicos e comerciais, particularmente com as inovações no processo do registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica, segundo Silva, “que a [gravadora] Odeon trouxe para o Brasil em 1927, a expansão da radiofonia comercial e o desenvolvimento do cinema sonoro entre o fim dos anos 20 e início da década de 30, quando se criou o modelo de produção para as comédias musicais” (2009, p. 69).

Os precursores das comédias musicais haviam surgido entre 1908 e 1912, os chamados “filmes cantantes”, nos quais os cantores se posicionavam atrás das telas para cantar ou falar, acompanhando as imagens e buscava-se a sincronização mecânica entre projetor e fonógrafo. Esses filmes tinham interesse pelo carnaval, divulgando e lançando as canções de cada ano como *A fita do Carnaval* (1909) ou, segundo Silva, “*Os três dias do carnaval paulista* (1915) e *O carnaval cantado* (1918), sendo este último um cantante que misturava as tradicionais cenas de bailes e grupos carnavalescos com músicas de grande orquestra e algumas canções populares” (2009, p. 46).

É nesse contexto que começa a trajetória de sucesso da cantora e atriz Carmen Miranda nos filmes musicais no Brasil.

²⁵ “the performers make use of props at hand—curtains, movie paraphernalia, umbrellas, furniture—to create the imaginary world of the musical performance” (nossa tradução).

3. CARMEN MIRANDA

Nascida em Portugal, mas chegando ao Brasil com sua família ainda bebê, Carmen Miranda cresceu na cidade do Rio de Janeiro. Nesta cidade, segundo Guerra e Everton, a artista “conviveu com referências do samba e do choro. Aos 14 anos ela começou a trabalhar em uma gravataria e, depois, em uma chapelaria, onde aprendeu a fazer seu característico chapéu de frutas” (2020).

Iniciando a carreira de cantora em 1929, num festival no Instituto Nacional de Música Carmen Miranda e ao cantar em festas noturnas, conheceu Josué de Barros, cantor, compositor e instrumentista (violonista) que a levou para fazer um teste na Rádio Sociedade, na qual a sua voz havia agradado e logo depois ela gravou seu primeiro disco “Não vá Sim’ bora” (1929). Ela gravou 40²⁶ músicas durante esse ano de lançamento do disco. Carmen gravou em 1930 a canção que foi um recorde de sucesso para a época, vendendo 35 mil cópias: “Taí”, do compositor e médico Joubert de Carvalho (Guerra e Everton, 2020).

Essa canção, além de grande sucesso no carnaval de 1931, foi a consagração de Carmen. De acordo com Grünwald “o grande salto para a popularidade definitiva, a marchinha ‘Pra Você Gostar de Mim’, ou melhor, o conhecidíssimo ‘Tá i’” (1965, não paginado).

Assim, por meio de tanto sucesso, Carmen Miranda ganhou um título que marcou toda a sua carreira: “Pequena Notável”. Segundo Balieiro “a ‘Pequena Notável’, na alcunha atribuída pelo radialista César Ladeira, tornou-se a cantora de samba mais famosa e que mais vendeu discos no Brasil da década de 1930” (2014, p. 63).

26 Em 1929, havia gravado os sambas “Se o samba é Moda”, “Não vá Simbora”, “Dona Balbina” e a toada “Triste Jandaia”, todas de Josué de Barros. Já em 1930, além de “Pra Você Gostar de Mim” (Taí), gravou a marchinha “Ioiô – Iaiá”, de Barros. Assinou também parceria com Pixinguinha (1897-1973) em “Os Home Implica Comigo” (Itaú cultural, 2020).

Também em 1930, grava o samba “Burucutum” e em 1932, “Feitiço Gorado”, de Sinhô; “Tenho um Novo Amor”, de Cartola e Noel Rosa; “Bamboleô” e “Mulato de Qualidade”, de André Filho. No ano seguinte, grava a marcha junina “Chegou a hora da fogueira”, com Mário Reis e o cateretê “As cinco estações do ano”, com Lamartine Babo, Mário Reis e Almirante. Neste mesmo ano, grava com Patrício Teixeira: “Perdi Minha Mascote” (João da Bahiana), “Quando Você Morrer”, “Bambu-bambu” (Donga e Aldo Taranto) e “Tempo Perdido” (Araulfo Alves) (Itaú cultural, 2020).

Na verdade, seu repertório pode ser tradicional, romântico ou até provocativo e paródico. Segundo Gatti, “cheio de torções de língua na letra da música. Ela gravou canções de alguns dos mais importantes autores brasileiros de sua época, como Joubert de Carvalho, Ary Barroso, Vicente Paiva, Assis Valente e muitos outros” (2006, p. 94)²⁷.

Carmen também gravou parcerias com diversos outros compositores e é também considerada mais que uma intérprete, também coautora das músicas. De acordo com Itaú Cultural, “a ‘pequena notável’ não só é responsável pela divulgação de vários músicos como marca uma nova era na música popular brasileira, em que o samba no Rio de Janeiro adquire suas feições modernas e é tomado como sinônimo de música nacional” (2020). Balieiro (2014, p.41) diz que:

Carmen, próxima a compositores negros e das classes populares e tendo crescido no reduto boêmio cultural da Lapa, não apenas valorizava em suas letras o brasileiro mestiço e negro, como incorporava a seu repertório interpretativo as influências do que circulava no mercado de cultura de massas. Produto do início da gravação elétrica no país, ela cantava nos discos e no rádio com uma característica distinta das cantoras predecessoras destacadas pela potência vocal e grandes intervalos tonais. Ela criou, em oposição, um modo pessoal de cantar, influenciado pelas cantoras do Teatro de Revista, caracterizado por um cantar falado e pela incorporação de gírias populares. Ao lado, convivia com uma forma de expressão típica da cultura popular baseada no humor e no riso, como estratégias subversivas ao disciplinamento calcado na branquitude do mercado e Estado varguista.

Em relação à sua interpretação, por meio da ascensão do disco e do rádio, consideradas mídias ideais para a sua voz (meio-soprano de curta extensão, mas de grande modulação), Carmen, introduz diferentes modulações no canto popular. Mesmo nas primeiras gravações, como na marcha “Taí”, que ainda possuía influência do canto operístico e dos tangos argentinos, a sua *performance* oscila do canto à fala e, às vezes, com conotação caricatural (Itaú cultural, 2020).

Além disso, apesar de ter mantido a tradição, adotando a pronúncia dos cantores da geração anterior, mantendo o vibrante “R”, por exemplo, usado por cantores como Vicente Celestino e Francisco Alves, Carmen sempre buscava novas linguagens e inovação, como novos desenvolvimentos tecnológicos da indústria fonográfica, do rádio e do cinema. Por esse fato, ela foi apelidada pelos jornais de “Senhora dos segredos do

²⁷“her repertoire could be traditional, romantic or even provocative and parodic, full of tongue-twisting lyrics. She recorded songs by some of the most important Brazilian authors of her time, such as Joubert de Carvalho, Ary Barroso, Vicente Paiva, Assis Valente and many others” (nossa tradução).

microfone”, sendo uma das primeiras artistas brasileiras a dominar os recursos da gravação elétrica, vinda para o Brasil no final da década de 1920. Carmen Miranda, portanto, é vista como pioneira na história da música popular brasileira ao lado do amigo Mário Reis, que já usava o microfone de uma maneira que só seria padrão duas décadas mais tarde pelos cantores de *bebop* e Bossa Nova (Gatti, 2006, p. 95)²⁸.

Compositor	Música
Alberto Ribeiro	“Cachorro Vira-Lata”
Alcyr Pires Vermelho	“Tic-Tac do meu Coração”
Luis Peixoto	“Como Vaes Você?”; “No tabuleiro da baiana...”
Luis Iglesias	“Boneca de Piche” e “Na Baixa do Sapateiro”.
Assis Valente	“Good Bye, Boy”; “Minha Embaixada Chegou”; “Camisa Listrada”; “Uva de Caminhão”; e “Recenseamento”.
Benedito Lacerda	“Querido Adão”
Vicente Paiva	“Mamãe Eu Quero”
João de Barro	“Primavera no Rio” e “Cantores do Rádio”.
Lamartine Babo	“Êta moleque bamba”, “Isto é lá com Santo Antônio” e “Alô, Alô Carnaval”.
Francisco Alves	samba : “Ninho Deserto”;
Mário Reis	“Alô?...Alô?...”

²⁸ Although she kept in touch with tradition, having adopted the pronunciation of the previous generation of singers (she kept the vibrant “r”, for instance, that was used by singers such as Francisco Alves and Vicente Celestino), Carmen was always aware of new languages as well as new technological developments of the radio, the recording industry and the cinema. That’s why she would be nicknamed, by the trade papers, “lady of the secrets of the microphone”. In fact, she was one of the first Brazilian artists to master the intricacies of the electrical recording, that came to Brazil in the late 1920’s. In the history of Brazilian popular music Miranda can be seen as a pioneer, next to her good friend Mário Reis, who used the microphone in a way that would be standard only two decades later, by bebop and bossa nova singers (nossa tradução).

Dorival Caymmi	“A Preta do Acarajé”, com os belos vocais de Carmen contrastando com as notas graves de Caymmi; e o famoso samba “O Que é Que a Baiana Tem? ”; e “Roda Pião”.
Sylvio Caldas	Num momento de apogeu dos dois: “Quando eu Penso na Bahia”;
Almirante	“Boneca de Piche”
Luís Barbosa (chapéu de palha)	Gravou o bastante conhecido: “No Tabuleiro da Baiana”;
Barbosa Júnior	“Quem é? ”, “A Pensão de Dona Estela”, “Blauque-Claque” e “Ginga-Gina”;
Ary Barroso	“Deixa Falar”;; Na Batucada da Vida”; “Quando eu penso na Bahia”.
Murilo Caldas	“Isola...Isola”
Sinval Silva	“Ao Voltar do Samba”; “Coração” e “Adeus Batucada”.

Tabela 1. Músicas interpretadas por Carmen e parcerias musicais.

3.1. CARMEN MIRANDA NO CINEMA MUSICAL DO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1930 A 1950

Não só a presença física de Carmen Miranda, segundo Schpun, como a sua “*performance* corporal foram centrais na carreira que desenvolveu como cantora, não só gravando discos, mas também, e principalmente, atuando nos palcos, em *shows*, e também no cinema, onde estreia, em 1933, com o filme *A Voz do Carnaval*” (2008, p. 460). De acordo com Guerra e Everton, “a ‘Pequena Notável’ findou os anos 1930 como uma das maiores artistas da música popular e do cinema brasileiro. Seus filmes eram aclamados pela crítica” (2020).

No “musicarnavalesco” *A voz do Carnaval*, por exemplo, mostra Carmem Miranda, segundo Silva, “cantando ‘Moleque indigesto’ com o próprio autor Lamartine Babo, e ‘Good-bye, boy!’ de Assis Valente, além de outros sambas e marchinhas como ‘Linda morena’ e ‘Formosa’, de Nássara; ‘Fita amarela’, de Noel Rosa; ou ‘Trem blindado’, de Carlos Braga” (2009, p. 88).

Além desse filme, na empresa cinematográfica Cinédia, Carmen atuou em outros filmes carnavalescos como ídolo nacional. Segundo Balieiro, “a cantora atuou em *Carnaval Cantado* (1932), *Alô, alô Brasil!* (1935), *Estudantes* (1935), *Alô, alô Carnaval!* (1936) e *Banana da Terra* (1938)” (2014, p. 179). Bastos diz que “é na Cinédia que Carmem Miranda se apresenta pela primeira vez. Isso ocorreu em 1932, no filme *O carnaval cantado no Rio*, um média-metragem²⁹, semi-documentário produzido pela empresa” (1997, p. 27).

Em relação à Cinédia, esta empresa apostou no samba, no carnaval, no rádio e na imagem de grandes cantores. Segundo Silva, “a produção que ganha destaque é a de musicais carnavalescos, nos quais sambas e canções de carnaval tornaram-se números musicais que se intercalam com o fio da narrativa dos filmes” (2009, p. 86).

Entretanto, a importante empresa Cinédia³⁰ obteve maior sucesso nessa linha carnavalesca, de acordo com Bastos, “quando se associou ao produtor estadunidense

²⁹ Segundo Infopédia, média- metragem é um “filme com duração média, entre a curta-metragem e a longa-metragem” (2020). Recuperado em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/m%C3%A9dia-metragem>. Acesso em: 30 out. 2020.

³⁰ A Cinédia adquiriu esse nome um ano após que o *Cinearte Studio* iniciou suas atividades, quando Adhemar Gonzaga, um diretor de revista fundou-o em 1929. A produção cinematográfica brasileira, antes,

Wallace Dowley (Waldow Filmes) em 1935, o qual realizou o filme *Alô Alô Brasil*, onde aparecem vários cantores do rádio como Ari Barroso, Aurora e Carmem Miranda” (1997, p. 36). Silva diz que *Alô, alô Brasil* (1935), que narra as aventuras de um radiomaniaco que se apaixona por uma cantora inexistente, “marca a estreia de Carmem Miranda em um longa-metragem de ficção, ao lado de sua irmã Aurora” (2009, p. 90). Carmen canta a marcha “Primavera no Rio” de João de Barro, e “Salada portuguesa” de Vicente Paiva e Paulo Barbosa, junto a Manuel Monteiro.

Já em 1936, a Cinédia havia filmado a comédia musical *Alô, alô carnaval*, com direção de Adhemar Gonzaga e 75 minutos de duração. Esse filme foi ambientado em um cassino e contava com 22 números musicais, interpretados por grandes nomes e estrelas da música do Brasil da década de 1930 como Carmen Miranda e sua irmã, Aurora Miranda (Ferreira, 2010, p. 82).

Satirizando os costumes da época, por meio de paródias e números musicais, *Alô, alô carnaval*, narra a história, segundo Silva de “dois revistógrafos malandros (Barbosa Júnior e Pinto Filho) [que] tentam vender sua revista ‘Banana-da-terra’ (título do filme seguinte) para o empresário do Cassino Mosca Azul (Jayme Costa), que recusa, preferindo sua atração estrangeira” (2009, p. 93).

Considerado o maior sucesso da companhia, de acordo com Araújo, o mesmo filme “*Alô, Alô Carnaval* permanece, até hoje, como o mais completo documento existente sobre a música popular brasileira dos anos 30” (2006, não paginado). Segundo Silva, “além do título com o famoso cacoete radiofônico, repetido nas aberturas dos programas da época: ‘Alô, Alô’, o filme apresenta o mesmo número musical de Carmen e Aurora Miranda” (2009, p. 90-91).

Esse número é a música “Cantores de Rádio” de João de Barro (Braguinha). As estações de rádio espalhavam música por todo o Brasil, permitindo uma conexão entre várias localidades do país, a exemplo dessa música gravada e interpretada em 1936 por Carmen e a irmã (Balieiro, 2014, p. 78).

Assim, os títulos de *Alô, alô Brasil!* (1935) e *Alô, alô Carnaval!* (1936) faziam referência ao rádio. A canção dos anos 1930 foi marcada por dois eventos importantes: o carnaval, considerado a maior festa popular deste ano e o rádio, como o primeiro veículo

era descentralizada, realizada somente em regiões, como por exemplo, em São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Pernambuco (Bastos, 1997).

de comunicação em massa. Aos compositores cabia, então, produzir muitas canções e colocá-las nas emissões de rádio, isso aumentava quando antecedia o carnaval (Tatit, 2008, p. 97). Além disso, de acordo com Silva “entre os anos de 1917 e 1931, a vida musical popular brasileira se modificou, principalmente com o padrão fonográfico que consolidou um novo gênero na história da música brasileira: o samba” (2009, p. 81).

Nesse contexto, a voz da estrela do rádio e representante do samba, Carmen Miranda, segundo Balieiro, “chegava a pessoas de várias regiões do país por meio das ondas eletromagnéticas, enquanto sua imagem estampava as revistas ilustradas, que circulavam nos centros urbanos, bem como sua imagem em movimento aparecia no cinema” (2014, p. 83).

3.2. CARMEN MIRANDA NO CINEMA MUSICAL DE HOLLYWOOD

O último filme de Carmen Miranda no Brasil, *Banana da Terra*³¹, por exemplo, no qual aparece vestida de baiana pela primeira vez, com a música “O que é que a baiana tem?” de Dorival Caymmi, foi, segundo Balieiro, “o primeiro passo para a internacionalização de sua carreira, levando o seu número mais famoso a apresentações em cassinos e teatros, em especial a regulares apresentações no cassino da Urca” (2014, p. 83).

Foi quando se apresentava no movimentado Cassino da Urca, no carnaval de 1939 que a carreira de Carmen teve uma guinada internacional. O produtor norte-americano que chefiava a maioria dos teatros da Broadway, Lee Shubert estava no Cassino e assistiu a uma dessas apresentações. Encantado com o carisma e desenvoltura de Carmen, ele a convidou para participar de um show que estrearia na Broadway, *Streets of Paris* (Guerra, 2020).

Ao ser convidada para trabalhar nos Estados Unidos e buscando representar o samba, uma das exigências de Carmen Miranda foi levar o grupo musical “o Bando da

³¹Misturando os ritmos da música brasileira em uso na época como o samba-canção, fox, chachado, baião, baladas, o modelo de filme musical carioca conquistou não só críticos severos como também muitos adeptos, particularmente depois de *Banana da terra* (1938), primeiro filme da chamada “trilogia das frutas tropicais”, junto à *Laranja-da-China* (1939), que foi um grande sucesso no teatro em 1929, e *Abacaxi Azul* (1944) (Silva, 2009, p. 94).

Lua”, que já era bastante conhecido em filmes musicais no Brasil para acompanhá-la. Raslan diz que “dessa forma, seu trabalho foi garantido com qualidade musical já que os americanos não conheciam samba” (2014, p. 219).



Figura 1. Carmen Miranda e o Bando da Lua³².

Assim, levando esse produto “genuinamente nacional” (o samba), além do sucesso com as apresentações por todo o Brasil, no rádio e com a vendagem de discos, Carmen apresentava-se fora do país, tornando-se também muito conhecida na Argentina. De acordo com Balieiro “em setembro de 1931, foi em excursão para a Argentina junto com Francisco Alves” (2014, p. 81). Balieiro afirma que “em maio de 1935, a sambista ganhou a alcunha de ‘Embaixatriz do Samba’ quando foi para uma nova temporada na Argentina seguida da viagem do presidente Vargas em conferência de paz envolvendo o conflito entre o Paraguai e a Bolívia pela região do Chaco” (2014, p. 81).

Esse sucesso meteórico, logo chamou a atenção de Hollywood, que, por meio da *Twenty Century-Fox*, convidou Carmen para participar de um de seus filmes. A primeira produção que ela participou foi em *Serenata Tropical (Down Argentine Way, 1940)*. A partir daí, sua carreira deu um grande salto (Guerra e Everton, 2020). Como a artista mais bem paga de Hollywood da época, dentre os 14 filmes, estão: *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*; *Uma Noite no Rio (That Night in Rio)*; *Se Eu Fosse Feliz (If I’m Lucky)*;

³² Fonte: http://lounge.obviousmag.org/vitor_dirami/2012/02/carmen-miranda-a-explosao-brasileira.html. Acesso em 09. dez. 2020.

Aconteceu em Havana (Weekend in Havana); *Copacabana (Copacabana)*; *O Príncipe Encantado (A Date with Judy)*; *Romance Carioca (Nancy goes to Rio)*; *Morrendo de Medo (Scared Stiff)* (Grünewald, 1965, não paginado).

Mais adiante, outro filme foi *Minha secretária brasileira (Springtime in the Rockies, 1942)*. Silva diz que esse filme foi “dirigido por Irving Cummings, com o destaque para o chorinho ‘Tique-taque do meu coração’, de Valfrido Silva e Alcyr Pires Vermelho, em que ela se apresenta mais uma vez com a vestimenta de baiana” (2009, p. 83).

O filme *Serenata tropical (Down Argentine Way)*, de 1940, foi o primeiro da carreira de sucesso em Hollywood. Com ótima versão restaurada no Brasil, quem a assistiu não consegue perceber que o filme tem mais de 70 anos. Pode-se pensar ser um filme de época, pelas roupas, penteados e cortes de cabelo, mas que não foi produzido há tantos anos. A música cantada no início do filme por Carmen Miranda em inglês é “South American Way”. Depois, em outras cenas, ela canta “Mamãe eu quero” e “Bambu, bambu”. Já em 1941, Carmen participou do filme *Uma noite no Rio (That night in Rio)*, o qual despertava um grande fascínio no público com suas fotografias em cores. As pessoas cantavam as canções como se estivessem em um show (Raslan, 2014, p. 205).

Em *Uma Noite no Rio (That Night in Rio)*, Balieiro diz que, em meio a “coqueiros, oceano e o corcovado, acrescido de uma Igreja Católica ao fundo, entra Carmen Miranda com sua baiana prateada, com barriga à mostra e lantejoulas sofisticadas, acompanhada de seu Bando da Lua e interpretando a música ‘Chica Chica Boom Chic’ ” (2014, p. 152).

Já o filme *Aconteceu em Havana (Weekend in Havana)*, também lançado em 1941 e produzido por Walter Lang, Raslan afirma que “é de um colorido natural que parece ser reproduzido com montagens. O colorido destacado pela decoração de fundo de palco denota a referência brasileira da atriz” (2014, p.205-206).

Outro filme de sucesso foi *Entre a loura e a morena (The gang’s all here)*, por meio de cenários que misturam cenas engraçadas e luxo, aparecem grandes estrelas e números musicais. Dentre esses números, o mais famoso dos cinco apresentados é o musical protagonizado por Carmen, “The Lady With the Tutti Frutti Hat”. O personagem de Carmen é Dorita, uma grande estrela do *Club New Yorker*, papel que lhe deu grande destaque (Menta, 2012, p. 20). Segundo Menta “talvez sua encenação mais conhecida” (2012, p. 63).

Após seu sucesso nos Estados Unidos, Carmen gravou a canção “Disseram que eu voltei americanizada”, uma espécie de desabafo devido à acusação por parte do público brasileiro de que quando foi morar nos Estados Unidos havia “abandonado o Brasil”. A respeito disso, há uma polêmica durante a visita de Carmen Miranda em 1940 ao Brasil, onde uma multidão a esperava no porto e ela chegou de maneira triunfal. Foi no Cassino da Urca que a cantora se apresentou em um show beneficente para um público selecionado. Mas, como foi recebida com frieza, os outros shows foram cancelados (Schpun, 2008, p. 464).

Depois, ela apenas retornou ao Brasil uma vez. De acordo com Grünwald, “já em 1954, para cuidar de sua saúde, aproveitando para rever os velhos companheiros. No ano seguinte, a 05 de agosto, morre em Beverly Hills. Seu corpo foi imediatamente transportado para o Rio de Janeiro, onde realizou-se o enterro” (1965, não paginado).

Carmen faleceu aos 46 anos, após as gravações do programa *The Jimmy Durante Show*. Itaú Cultural diz que “deixa[ou] 281 músicas no Brasil e 32 nos Estados Unidos, entre sambas, cateretês, marchas, rumbas, tangos e foxtrotes” (2020).

Considerada uma *entertainer*, sua carreira foi marcada pela inovação, senso de humor e inteligência. Foram 16 discos com canções como “Mamãe eu quero” (primeira gravação em estúdio internacional) e “Tico-tico no fubá”, 14 filmes e 17 anos atuando no exterior. Balieiro diz que “tratava-se de uma personagem ímpar que acompanhou o desenvolvimento dos meios de comunicação em massa e por meio deles difundiu uma noção moderna de identidade nacional brasileira, vinculada à música urbana carioca: o samba” (2014, p.8).



Figura 2. Filme *Entre a Loura e a Morena* (*The gang's all here*)³³.

3.3. A REPRESENTATIVIDADE DA IMAGEM DE CARMEN MIRANDA

Carmen Miranda foi, segundo Guerra e Everton, “a maior representante da cultura brasileira em âmbito mundial. Porém, sua personagem caricata foi responsável por moldar uma visão estereotipada da América Latina e, principalmente, do Brasil” (2020, não paginado).

Por meio do seu personagem de baiana e com a imagem relacionada à cultura de massas, cantando um gênero tipicamente brasileiro, o samba, contribuía para a formação de uma imagem (talvez estereotipada) no imaginário estadunidense do que representaria a cultura brasileira, uma polêmica que permanece nos dias atuais.

A artista fantasiada de baiana, segundo Guerra e Everton “se tornou uma estrela da Broadway e, assim foi chamada pelos críticos de *Brazilian Bombshell*, que significa em português: Bomba Brasileira. Porém, era vista, muitas vezes, apenas como uma representação universal do povo latino-americano” (2020, não paginado). Balieiro diz que “com suas estilizações, exageros na produção de vestimentas e expressões faciais e mesmo diante de sua habilidade dialógica, acabou por sedimentar outros significados à iconografia brasileira e latino-americana, com a figura da baiana exportada” (2017, não paginado).

³³ Fonte: <http://www.cinemarden.com.br/2015/05/entre-a-loura-e-a-morena.html>. Acesso em: 09. dez. 2020.

Além disso, outros acontecimentos foram associados à imagem de Carmen Miranda. Realizando excursões em várias cidades do Brasil, começou a apresentar-se cada vez mais para a elite carioca que frequentava cassinos como o do Copacabana Palace, por exemplo. No final da década de 1930, Balieiro diz que “a cantora fez apresentações pelos circuitos dos cassinos e das águas em Minas Gerais, aproveitando-se do iminente turismo de elite que se formava na década de [1930] na região intermediária entre São Paulo e Rio de Janeiro” (2014, p. 81).

Depois, em 1937, como o golpe de Estado articulado pelo governo do Brasil, o chamado Estado Novo, a música e os meios de comunicação foram utilizados como estratégia para um ideal de nacionalidade. Nesse contexto, a imagem de Carmen Miranda, o rádio e o samba passaram a ser vinculados à propaganda do governo para representar o nacional. Balieiro diz que “como ícone do rádio, passou a ser vista como uma artista especial pelo governo federal que se apoiava no moderno meio de comunicação para construir uma unidade nacional” (2014, p. 78).

Essa divulgação da política do Governo de Vargas era difundida também internacionalmente, a exemplo da “Política da boa vizinhança”, aproximação política do Brasil com os Estados Unidos. Assim, a imagem de Carmen Miranda, reforçando o estereótipo da mulher latino-americana, exótica, sensual e efusiva, também tornou-se uma espécie de “alegoria” nesse período. Raslan comenta que “a boa recepção que Carmen Miranda teve nos Estados Unidos foi inicialmente pelo interesse de bom relacionamento que os americanos buscavam com outros países, principalmente latino-americanos” (2014, p.221).

Já no cinema, de acordo com Garcia, “a Carmen Miranda veiculada e difundida pelo cinema norte-americano foi também motivo de muita polêmica entre nós. Nem todos eram receptivos à imagem carnalizada da artista” (2003, p. 38). Cenários tropicais e títulos referindo-se à frutas como bananas e abacaxis, por exemplo, eram utilizados para criticar os filmes que Carmen atuava em Hollywood como *Banana da Terra*, que a projetou para o mercado cinematográfico internacional.

Entretanto, a criação dos seus personagens tem influências tanto nacionais quanto internacionais. Afirma-se que a identidade nacional performada por meio de um corpo feminino, sensual e dentro de um cenário de frutas tropicais, vai do cinema norte-americano ao entretenimento brasileiro, com influências nacionais e internacionais

entrelaçadas e recíprocas (Balieiro, 2014, p. 85). Considerações a respeito de que a trajetória de Carmen Miranda nos Estados Unidos seja uma fabricação daquele contexto e não do Brasil deixa de levar em consideração a complexa criação, segundo Balieiro, “que circulava mundialmente por meio de trocas culturais favorecidas pelos meios de comunicação de massa. Carmen Miranda levou, para os Estados Unidos, muitos aspectos da cultura popular presente no entretenimento da capital federal” (2014, p. 85).

A personagem de baiana, também incorporou a simbologia nacional, a negritude e a sensualidade. Com uma carreira contraditória, ao mesmo tempo em que estava associada às massas e à cultura e artistas populares, sua imagem também estava associada à branquitude por meio da sofisticação de suas aparições e performances.

A baiana de Carmen também atendia aos contextos ou “desejos” das duas nações. No Brasil, segundo Balieiro, “era a expressão de uma diferença racial, a mulata, integrada ao nacional por meio da figura branca de Carmen. A brasilidade de Carmen levada aos Estados Unidos, longe de representar uma identidade, era representativa da diferença racial” (2014, p. 89).

Foi por meio da simbologia tropical ou por meio do personagem de baiana que a imagem de Carmen Miranda inspirou um movimento cultural: o Tropicalismo. Assim, em 1967, ela aparece novamente no centro dos interesses. Usando o mal-estar que a referência aos seus gestos ou ao seu nome provocava, num país que estava sob uma ditadura militar e buscava um lugar na modernidade, o tropicalismo tomou-a como um dos seus principais signos (Veloso, 1991, não paginado). O nome do movimento derivou da obra do artista plástico Hélio Oiticica. Veloso diz que “a canção-manifesto ‘Tropicália’, homônima da obra de Oiticica, termina com o brado ‘Carmen Miranda da-da dada’” (1991, não paginado).

A representação do Brasil no exterior era um misto de vergonha e orgulho e os tropicalistas haviam usado o nome de Carmen e os gestos da baiana como símbolo no sentido mais provocativo/pejorativo em relação à política da ditadura militar. Mas, antes de se tornar conhecida internacionalmente por meio da figura de baiana “não original da Bahia”, ela havia deixado suas contribuições e, os tropicalistas deveriam considerar, de acordo com Veloso, que “Carmen Miranda tinha deixado no Brasil o registro abundante da sua particular reinvenção do samba” (1991, não paginado).

Assim, a imagem de Carmen impactou o *show business*, a moda e também está associada ao bem de consumo e foi o cinema o principal meio a fazer da sua imagem um bem de consumo para as massas. Alguns fatores ainda estão associados à sua imagem como o “jogo de sedução” em relação ao público e a voz da cantora. Nota-se atualmente, que os meios midiáticos como pesquisas nacionais ou estrangeiras e sites ainda utilizam o sucesso e a imagem da atriz e cantora na comercialização de produtos e no entretenimento (Raslan, 2014, p. 222).

A representatividade de Carmen Miranda, seja influenciando movimentos culturais, representando a política do Brasil e o nacional, as massas, a mulher de raízes negras ou um gênero musical e criando simbologias por meio do personagem de baiana, deve-se principalmente aos meios de comunicação e ao cinema e os seus recursos/aparatos tecnológicos, que ajudaram a compor a imagem desse ícone.

Como uma das grandes estrelas do rádio, Carmen já havia utilizado com bastante eficácia os recursos do microfone em estúdio (com gravação ao vivo) e depois, nos filmes musicais, também utilizou os recursos tecnológicos do cinema para compor os seus personagens e as suas *performances*. Além da vestimenta de baiana, microfone, câmera, cenários, efeitos de luz etc., estúdios de gravação de som e imagem (nos quais gravava a voz separadamente da cena) e até o acompanhamento do grupo musical Bando da Lua, são responsáveis pelo sucesso de Carmen no cinema mundial. Sem esses dispositivos cinematográficos e a grande estrutura/*backstage* dos filmes musicais, talvez não alcançasse tanto sucesso na comunicação com o público e internacionalmente. A atriz e cantora tornou-se um ícone do cinema por causa do cinema e os seus recursos.

Com uma expressão baseada em gestos, movimentos de corpo e mãos, sensualidade e interpretação vocal, diferentes formas de linguagem e elementos simbólicos foram criados por meio da sua personagem de baiana e a partir dos aparatos tecnológicos, que são responsáveis pela construção da imagem e do grande sucesso de Carmen no cinema. A sua *performance*, por exemplo era para um aparelho, a câmera.

Carmen sabia utilizar bem ou integrar à sua atuação os recursos da câmera/atuação gravada, instrumento que a ajudou a não só a compor os seus personagens e a transmitir as “intenções” que ela queria passar durante uma *performance*: movimentos, gestos, sensualidade e a métrica do samba como também a se comunicar com o espectador.

Além das gravações em cena, por meio de recursos de cenário, movimentos de câmera, dança/coreografia e acompanhamento musical, realizando verdadeiros espetáculos musico-teatrais gravados, Carmen também utilizou bem os recursos de estúdio de áudio, no qual a voz era gravada separadamente das cenas. Esse aspecto mostra a versatilidade de Carmen, que utilizava recursos e técnicas diferentes em ambientes diferentes (estúdios de áudio e imagem ao mesmo tempo) para compor a sua *performance*.

Apesar de reconhecermos as conquistas da estrela Carmen Miranda, parecemos nos recusar a aceitar a imagem dela como nossa própria identidade. Mas, a imagem de baiana criada por ela não só é admirada por muitos, parodiada e imitada, mas também reconhecida em todos os lugares, fazendo-se onipresente em todo o mundo, inspirando filmes do Egito às Filipinas e tornando-se repertório de *drag queens* e travestis também em diversos países. A imagem de Carmen virou marca de frutas comercializadas até hoje nos Estados Unidos e pode-se dizer que ela tornou-se uma das principais imagens do século XX, que introduziu o entendimento de aspectos como as diferenças étnicas, o papel da mulher, a evolução da indústria cultural e até as relações geopolíticas de seu tempo (Gatti, 2008).

Mesmo com uma imagem considerada muitas vezes mais artificial ou estereotipada que autêntica associada ao excesso, à sensualidade, à caricatura da música brasileira e “sem identidade”, acusada até de ter voltado “americanizada” para o Brasil, Carmen Miranda valorizou elementos culturais, políticos e raciais e criou simbologias por meio do seu personagem de baiana, buscando divulgar o samba e a cultura do Brasil internacionalmente, utilizando toda a estrutura, *backstage* e recursos tecnológicos do cinema musical de Hollywood para construir essa imagem e se comunicar com o público, permanecendo um ícone (não só do cinema) até hoje. Balieiro diz que “da baiana no Brasil à latino-americana desempenhada nos Estados Unidos, Carmen Miranda sabia com talento [não só] incorporar elementos simbólicos representativos, mas deslocá-los a seu favor e dar-lhes novos sentidos” (2017, não paginado).

4. ANÁLISE/ESTUDO DA *PERFORMANCE* DE CARMEN MIRANDA

4.1. O PAPEL DA CÂMERA E A RELAÇÃO DOS RECURSOS DE GRAVAÇÃO COM A *PERFORMANCE* DE CARMEN MIRANDA

Para executar as suas *performances*, a atriz e cantora Carmen Miranda não só no rádio, nos palcos, como no cinema, estabeleceu uma relação direta com os processos de gravação. Como cantora, por exemplo, utilizou os recursos do rádio e do microfone.

Ligada aos meios de comunicação em massa e à modernidade, com o início da gravação elétrica, Carmen se destacou pelo cantar falado e autoral. Inspirada na tradição oral do samba, desde 1930 ela havia desenvolvido um estilo de voz semelhante à fala. Além disso, projetava a sua voz por meio dos microfones e em alta qualidade e para ampliar o volume, usava o artifício teatral.

Assim, tanto nas gravações no rádio (que eram ao vivo e com auditório) como na gravação dos filmes, o que se destacava era a sua interpretação cênica, na qual adicionava e criava expressões no samba.

As narrativas de Carmen e a sua forma de interpretar ou criação interpretativa foram construídas nos filmes. Nos filmes musicais, por exemplo, o principal aparato ou elemento de comunicação com o público era a câmera, o qual a ajudou a compor o seu famoso personagem de baiana e a sua imagem em cena. Ela representava para esse aparelho e constituía-se em uma *performance* tanto sonora quanto visual.

Em relação à criação da baiana estilizada, Balieiro comenta que “a estilização como traço de sua personagem latino-americana sobreposta à baiana acabava por demonstrar o alcance criativo de sua performatização, criando prestígio em cima de algo que supostamente a diminuiria” (2014, p.139).

A baiana de Carmen contava também com uma grande estrutura em cena, vários recursos cênicos, com a caracterização das vestimentas, cenários coloridos, efeitos de luz, acompanhamento musical, coreografia e expressão facial e corporal no ritmo do samba, realizando um espetáculo musical/teatral gravado, assim como eram os seus shows no palco.

Já a estrutura de gravação de som e imagem no cinema, era realizada separadamente, sendo a gravação da voz pré-gravada em estúdio de áudio e depois sincronizada na cena, junto à dança e ao acompanhamento musical. Assim, Carmen utilizava ao mesmo tempo as técnicas vindas da sua experiência como cantora como impostação, respiração, articulação etc. além dos recursos do microfone nos estúdios de áudio e as técnicas de dança e atuação em vídeo nos estúdios de filmagem, combinando a técnica trabalhosa de pré-gravação à sincronização nos cenários dos filmes musicais. Devido a esse fato, é observada, muitas vezes, a discordância entre som e imagem nos seus filmes, ou seja, a discordância entre a voz pré-gravada e a cena.

Como o áudio e imagem eram gravados separados, a *performance* de Carmen nesses dois contextos era diferente pois, na gravação da voz (separada da cena) ela podia utilizar técnicas de respiração, impostação etc. o que não era possível em gravações de cena realizadas ao vivo e com a coreografia ou dança, as quais exigiam mais da execução vocal, já que a atriz cantava e dançava ao mesmo tempo.

No recurso de áudio, Carmen possuía bom controle respiratório, boa colocação vocal e uma clara dicção, por exemplo. Ou seja, ela conseguia uma melhor execução e tratamento da voz. Já no *set* de filmagens, ela primava pela imagem em detrimento da parte vocal, pois abdicava dos movimentos próprios/ apropriados e saudáveis para a produção vocal em virtude de obter uma imagem esbelta e atraente, com abdômen constantemente contraído durante a dança. A sensualidade, portanto, era uma das intenções cênicas de Carmen.

Entretanto, Carmen por meio de alto grau de complexidade e qualidade técnica explorava a sua expressividade, utilizando a agilidade e a diferença de sonoridade na sua forma de cantar, gestos, maneiras de movimentar o corpo e as mãos (uma *performance* corporal sensualizada) que caracterizavam a marca de seus personagens para exercer a comunicação com o público por meio da câmera.

O papel desta, portanto, é remediar essa comunicação entre a atriz e o espectador, a atuação gravada-espetáculo musico-teatral, transmitindo a “mensagem” que a atuação de Carmen queria passar.

A câmera soube captar não só o aspecto visual e a percepção da sua atuação como também a sua habilidade vinda da *performance* de palco, em estúdios de rádio e no cinema brasileiro, que foi facilmente incorporada à sua carreira no cinema americano.

No filme brasileiro *Alô Alô Carnaval* de 1936, por exemplo, mesmo com a precariedade técnica do cinema que surgia e da falta de habilidade dos artistas diante das câmeras, os números musicais de Carmen Miranda já mostravam o destaque do movimento dela no palco em relação às performances “estáticas” dos outros artistas. Incorporando elementos próprios das interpretações cênicas vindas das suas atuações nos palcos teatrais do Rio de Janeiro, Carmen já demonstrava habilidades em suas primeiras aparições no cinema (Balieiro, 2014, p. 142-143).

Carmen sabia muito bem se portar diante das câmeras. Era uma *performer* que possibilitava ao público ou dava uma sensação de que ele participava da sua *performance*.

A partir dos efeitos da câmera, recurso/elemento essencial em suas performances, como movimentos e ângulos, ela parece também olhar para o espectador, comunicando-se por meio de piscadas, sorrisos e olhares. A sua *performance* “falava” com a câmera, que a captava ou a percebia por meio de muitos elementos em cena (dança, gestos, voz etc.).

Havia uma identificação da atriz com a câmera e, conseqüentemente, da atriz com o público, cuja imagem era imediatamente reconhecida. Balieiro diz que “há um vínculo ainda mais direto entre personagem e estrela quando se aborda Carmen Miranda. A brasileira atua como ela mesma, em boa parte de seus filmes começa suas performances dos palcos sem que o espectador conheça sua personagem” (2014, p. 132).

Nesse contexto, a câmera, como comenta Veras “se movimenta [va] em diversos ângulos como uma dança, proporcionando ao espectador de cinema uma visão do espetáculo do filme mais diversificada” (2007, p.3). Além disso, microfones eram camuflados no chão do (palco), possibilitando mais liberdade de movimento em cena.

Por meio de movimentos constantes e seguindo a música, Carmen fazia com que o *camera man* se movesse com ela, mesmo sendo orientada a não se mover para facilitar a filmagem. Captados pelos *close-ups*, apontando o dedo ou movimentos dos braços, dos olhos, da cintura (ênfatisados pela luz-outro recurso) eram percebidos pelo espectador (Shaw, 2013).

Além desses movimentos, que enfatizavam a sensualidade do papel que representava, Carmen usou a voz como um instrumento de percussão (estilo de cantar falado). Tanto no inglês como no português, segundo Balieiro, explorou do teatro ao cinema “o aspecto rítmico de suas habilidades vocais, aumentando a velocidade do seu

canto, adicionando expressões onomatopeicas e rítmicas, assim tornando atrativo seu desempenho vocal a uma plateia que não compreendia o sentido de suas letras” (2014, p. 144).

Carmen criou um estilo peculiar de interpretação, diferente dos moldes tradicionais, introduzindo no canto popular diferentes modulações e elementos da fala cotidiana. Dando às vezes uma conotação irônica e caricatural, percebe-se entoações alegres que vão do canto à fala em sua *performance*. Assim, Carmen estabeleceu um sentido ambíguo à interpretação, parodiando os costumes da época (Itaú Cultural, 2020). Itaú Cultural diz ainda que isso “aliado à sua performance vocal, seu gestual – de mãos, a piscadela de olhos, o sorriso maroto – ora complementa, ora nega o sentido das palavras” (2020).

Apesar da falta de habilidade com a língua inglesa, Carmen a compensou por meio da corporalidade. Mesmo não sendo uma dançarina treinada e parecendo às vezes utilizar o excesso corporal, sua habilidade para dançar, seus gestos e movimentos encantavam o público. Assim, criou significados e intenções em suas *performances* em cena, agregando também funções afetivas e simbólicas.

Outra tecnologia que a ajudou foi o efeito ou técnica *Technicolor*, que realçava não só a sua imagem ou personagem de baiana como também a imagem tropical dos cenários. O uso de cores nos seus filmes enfatizava a ideia da mistura cultural de “país tropical” que o personagem de baiana representava: imagens, cor, exuberância, excesso etc.

A relação de Carmen Miranda com os processos e recursos de gravação como a câmera e todos os outros recursos tecnológicos como estúdios de som e imagem, microfone, efeitos de luz e cor etc. ajudaram-na a projetar a sua imagem, interpretação e *performance* corporal, vocal e gestual. Sem esses recursos, compor seus personagens e transmitir as intenções que queria passar tornaria-se um trabalho mais difícil, sem tanta técnica ou inexistente, mesmo com o talento e a intuição de Carmen. A seguir, tomaremos como objeto de análise o filme musical com Carmen Miranda em Hollywood *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*), de 1941, com observações a respeito da *performance* em relação ao elemento câmera e a partir de outros recursos.

4.2. ANÁLISE DE CENAS E ESTUDO DA *PERFORMANCE* DE CARMEN MIRANDA A PARTIR DOS RECURSOS DE SOM E IMAGEM



Figura 3. Cartaz do filme *Uma Noite no Rio*³⁴.

A realização da análise de cenas e estudo da *performance* em estúdio de Carmen Miranda a partir dos recursos de som e imagem feita aqui tem como inspiração os estudos: “Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de ‘Ladeira da preguiça’, de Gilberto Gil e ‘Atrás da porta’, de Chico Buarque e Francis Hime”, dos autores Fausto Borém e Ana Taglianetti e “Texto, música e cena de Elis Regina em ‘Alô, alô, marciano’, de Rita Lee e Roberto de Carvalho” da autora Deniele Perotti Mello.

Esses dois estudos tratam da relação entre texto, música e imagem, realizando a análise de gravações em vídeo das canções supracitadas e do gestual da cantora Elis Regina. O primeiro apresenta um estudo de caso de duas canções: “Ladeira da preguiça” e “Atrás da porta” com *performances* consideradas opostas, a partir do qual são apontadas as interações dos elementos textuais, cênicos e musicais e a cantora Elis Regina, de maneira mais estruturada, planeja seu gestual no palco e contrapõe com diversas nuances emocionais. Já o segundo, observou por meio da análise da *performance*, possíveis sentidos relacionados à canção (Borém e Taglianetti, 2014, p. 1).

Para este estudo, então, foi escolhido o filme *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*), de 1941 e em *Technicolor*. A escolha desse filme se deu por ser considerado o

³⁴ Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-124916/fotos/detalhe/?cmediafile=19970705>. Acesso em 29. nov. 2020.

primeiro filme americano de Carmen Miranda com falas e o segundo filme dela no exterior, no qual ela canta em inglês e português ao mesmo tempo.

Além disso, pela possibilidade de estudo do contexto técnico e dos recursos tecnológicos da década de 1940, auge da “Era de Ouro” dos filmes musicais. A cantora e atriz participou de diversos filmes em Hollywood, mas foi destaque nesse filme musical por meio da sua personagem de baiana e do humor.

Os personagens femininos dos filmes musicais geralmente assumem uma perspectiva mais “romantizada”, as mocinhas. Mas Carmen interpretava outro tipo de personagem nas comédias musicais nos Estados Unidos: alegre, cantando e dançando e com muitas cores ou brilho nas suas vestimentas para compor o seu característico personagem de baiana. Eram trajes que lembravam aspectos das vestimentas das baianas, o que contribuiu para a formação de uma imagem estereotipada da mulher de raízes negras do Brasil ou a cultura brasileira para os norte-americanos.

Além disso, a exemplo do filme *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*), o personagem de baiana de Carmen Miranda mostrava uma mulher ciumenta, explosiva, insegura e vibrante, características que dão o tom ou representam o ideal de uma mulher latina. Mais que uma grande estrela que fizera um grande sucesso no Brasil, Carmen era uma atriz que representava todo um gênero ou categoria nos filmes de Hollywood: a mulher latina (Diniz, 2012, p. 162).

Outras características da sua expressão corporal que parecem reforçar a imagem de mulher alegre e sensual são o sorriso de Carmen, sempre constante e a sequência de movimentos de mãos, o tronco, os ombros e os braços. Suas expressões faciais parecem ter sido pensadas e programadas para as cenas. A sequência de movimentos das mãos, por exemplo, pode remeter aos movimentos de dança flamenca.

O filme *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*) faz parte da produção de uma série de filmes hollywoodianos ligados ao período da Política da Boa Vizinhança, implementada pelos Estados Unidos para uma intensa aproximação com os países latino-americanos. Nos filmes em que Carmen Miranda participou nesse período, entre 1940 e 1945, especificamente pelo estúdio *Twentieth Century Fox*, Macedo comenta que “existia um esforço para se criar representações de brasilidade e latinidade a partir dos enredos, cenários, personagens, figurinos, performances e de toda a complexidade da linguagem cinematográfica” (2017, p. 1).

Estrelado por Carmen Miranda, Alice Faye e Don Ameche, *Uma Noite no Rio* narra a história dos dois personagens vividos por Don Ameche, os sócios barão Manuel Duarte, um industrial brasileiro e o ator Larry Martin no Rio de Janeiro. Manuel Duarte (o barão) é casado com a baronesa Cecília Duarte (Alice Faye) e Carmen tem um relacionamento com o “mulherengo” Larry³⁵. Em uma das cenas, o ator Larry realiza em um espetáculo no Cassino uma perfeita imitação do Barão, impressionando os amigos e o próprio Barão, que está com a baronesa na plateia. Quando o Barão precisa viajar para Buenos Aires para pedir um empréstimo, pois encontra-se em dificuldades financeiras, seus sócios têm a ideia de contratar Larry para substituir o Barão como sócia no baile de recepção do embaixador. Sem desconfiar das trocas de identidade, a baronesa Cecília fica confusa no início com o tratamento mais romântico que recebe diferente do marido Barão, menos galanteador. Mesmo depois que fica sabendo da história, ela ainda fica na dúvida de quem é quem, pois o Barão chega antes da viagem, mas finge ter voltado só no dia seguinte. O Barão descobre depois que a baronesa é, na verdade, apaixonada por ele e até se passa pelo ator Larry para testá-la, o que aumentam as confusões no filme. Ao mesmo tempo, Carmen, a namorada de Larry, se irrita com o artista ao pensar que seu companheiro esteja se envolvendo com a baronesa enquanto ele se passa pelo Barão.

Nessa comédia musical, Larry Martin (Don Ameche) trabalhava no Cassino Samba, realizando performances musicais como ator estadunidense e Carmen Miranda, a temperamental e marcante cantora carioca é a sua principal parceira dentro e fora dos palcos. A relação entre Larry e Carmen é turbulenta e com muitas brigas, geralmente causadas pelo feroz ciúme da cantora e pelas traições dele, já que o ator não estava satisfeito apenas com a namorada brasileira e cortejava outras mulheres como Cecília, a esposa do barão (Macedo, 2017, p.2).

O filme de 1 hora: 55 minutos: 36 segundos, possui 4 cenas ou números musicais com Carmen Miranda cantando 3 músicas, sendo que 2 se repetem: uma introdutória, 2 no meio do filme e 2 no final. As músicas são “Chica Chica Boom Chic” [1 min:36 s], que inicia o filme e inicia também a cena final do filme em [1 h: 28 min: 42 s], só que com pequenos trechos e em inglês, “Cai, cai” [51 min:54 s] e “I like you very much”[54

35 Informação recuperada em: http://cinemalivre.net/filme_uma_noite_no_rio_1941.php. Acesso em 08 dez. 2020.

min: 55 s], apresentada logo após “Cai, cai” e repetida no final do filme- um pequeno trecho em [1 h: 27 min: 37 s].

Cena 1- A primeira cena a ser analisada é o número musical “Chica Chica Boom Chic”, que abre *Uma noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941). Como um espetáculo (observado em vários ângulos e com planos mais abertos de cena), o número musical “Chica boom chic”, que introduz o filme num palco, é ambientado em um cenário tropical, em meio a palmeiras e uma mata que lembra uma selva, fogos de artifício, o morro do Pão-de-açúcar (cartão postal brasileiro, sombreado ou pintado na cena) que faz referência ao Rio de Janeiro ao fundo, casas coloniais, dançarinas vestidas com roupas tropicais e estampadas (versões do traje de baiana de Carmen) e luzes coloridas, além do acompanhamento do Bando da Lua, que utiliza instrumentos percussivos.

No primeiro plano, a câmera abre o zoom e afasta-se da cena do morro do Pão-de-açúcar com o estouro de fogos de artifício e mostra uma espécie de praça. Já no segundo plano, começa uma grande festa e as dançarinas, com pequenos fogos com luzes nas mãos, trazem Carmen Miranda à cena.



Figura 4. Cena inicial do filme *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*)³⁶.

Carmen, com seu figurino de baiana mais imponente, com muito brilho, todo prateado (que reluz bastante) e turbante de frutas, canta em português e dança num círculo formado pelas dançarinas e pelos músicos, introduzindo o filme e depois apresentando o

³⁶ Fonte: <https://www.ouniversodatv.com/2019/02/telecine-cult-exibe-o-especial-110-anos.html>. Acesso em 10. dez. 2020.

número musical e dueto com o ator Don Ameche, seu parceiro em cena, que surge em um carro vestido de militar.

A intenção do figurino de Carmen, destacado em relação às dançarinas, certamente é para que o olhar do espectador não se distraia, se concentre somente na figura de Carmen na cena.

Além disso, esse círculo ou roda de samba que se forma durante a *performance* dos dançarinos é uma forma mais estilizada. Diferente de uma roda de samba no Brasil, na qual todos os participantes se destacam, nessa cena inicial, apenas uma participante se destaca na roda: Carmen Miranda, que dança um passo do samba conhecido como “miudinho” - pequenos passos.

Na cena, fogos de artifício indicam festa e dançarinas e músicos com instrumentos brasileiros: cuíca, pandeiro, cavaquinho etc. além do Pão-de-açúcar, situam o espectador do lugar encenado, o Rio de Janeiro-Brasil. Assim, o Rio é introduzido como, de acordo com Macedo, “um lugar exótico, de festas, belezas naturais, onde a natureza selvagem converge-se ao corpo latino-americano, especialmente, o feminino. Para os produtores do filme, os elementos que representavam o Brasil estavam situados dentro da praça cenográfica” (2017, p.4).

O cenário, as palmeiras, as casas coloniais, os músicos em trajes que podem ser associados a um estilo “malandro carioca”, e a icônica baiana, segundo Macedo, “priorizados pelo enquadramento da câmera durante os trechos cantados por Carmen, fortalecem as identificações com o universo do Rio de Janeiro e da Bahia, que para o olhar estrangeiro são simbólicos do Brasil” (2017, p. 5).

Portanto, os elementos utilizados: cenário, batuques, a dança e o samba, representam não só o Brasil como agregam simbologias à interpretação da baiana de Carmen. Quando os recursos de gravação tinham como foco Carmen Miranda, a imagem predominante na “cena brasileira” de acordo com Diniz, “eram os planos médios que [davam] ênfase aos gestos de tronco e de rosto da cantora” (2012, p. 163). Macedo complementa, afirmando que “essa proximidade das expressões de Carmen Miranda se justificava porque seu corpo e seus gestos faziam a tradução do que ela cantava” (2017, p. 4).

Assim, seus movimentos indicavam ou exprimiam sentimentos. Mas, como os americanos não entendiam o que ela falava em português e ela tinha dificuldade no inglês,

utilizava onomatopeias (imitação de diferentes sons) em suas canções para se comunicar com o público. O que chamava atenção eram as suas expressões faciais, a sensualidade de seu corpo e o seu lado cômico (Macedo, 2017, p. 5).

Em relação à canção “Chica Chica Boom Chic”, em português e em inglês, esta mistura o samba e uma música orquestrada com elementos do jazz. Algumas estrofes contêm onomatopeias, que representam o som de instrumentos de percussão.

É uma canção classificada como “canção-fox ou samba-rumba” escrita pelos americanos Harry Warren e Mack Gordon em 1941, apesar de passar a ideia de um samba carioca por meio da localização (Rio de Janeiro-Brasil) representada pelo cenário.

Nessa canção, Carmen utiliza gestos, mãos e braços principalmente em sua coreografia e continua o número com expressões/onomatopeias como “boom boom boom” ou “Boom chic boom boom boom boom”, enfatizando o ritmo do samba na dança e os sons de instrumentos de percussão junto à Don Ameche, que canta em inglês. Entretanto, quando Larry (Don Ameche) aproxima-se de Carmen, eles interagem com o português: “Chica Chica Boom”. Essa troca na letra enfatiza a “Boa Vizinhança” entre a América do Norte e a América Latina, que se complementam, assim como os personagens, que cantam juntos.

Além disso, com os dois em cena, ainda há uma orquestra, por meio da qual a música, segundo Macedo, “ganha uma conotação romântica e sofisticada, com maior ênfase em instrumentos de cordas e sopro, evidenciando a presença invisível de uma orquestra que opera sincronizadamente e contrasta simbolicamente com o despojamento atribuído à roda de samba” (2017, p. 6).



Figura 5. Carmen Miranda e Don Ameche na cena inicial do filme *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*)³⁷.

Chica chica boom chic

O meu ganzá faz chica chica boom chic
Pra eu cantar o “Chica Chica Boom Chic”
Com a canção do “Chica Chica Boom Chic”
Meu coração faz chica chica boom chic
E vem a saudade da Bahia
Onde o samba tem, canjerê também, numa batucada
Boom chic boom boom boom boom

É brasileiro o chica chica boom chic
Com um pandeiro fazendo o chica boom chic
E para terminar chica chica boom chic
Vocês devem cantar o “Chica Chica Boom Chic”

Boom chic boom boom boom boom
You don't make sense the "Chica Chica Boom Chic"
But it's meant to chica chica boom chic

³⁷ Fonte: <https://m.imdb.com/title/tt0034273/mediaviewer/rm2908793601/>. Acesso em: 14. dez. 2020.

That's all you've got to say

Chica chica boom chica chica boom chica chica boom

Fonte: <https://www.musixmatch.com/pt-br>. Acesso em 10. dez.2020.

Além do palco ou cenário da dança e do acompanhamento musical do Bando da Lua e coreográfico/dançarinas (que também têm a função de uma espécie de plateia e coro ao mesmo tempo durante a *performance*- roda de samba), um dos principais recursos utilizados são as luzes coloridas, misturadas em cena em tons avermelhados, amarelos e azuis, uma iluminação arquitetada ou planejada para destacar o cenário no início e os músicos num salão na cena posterior, dando *closes* nos instrumentos.

Há uma mudança de cenário, portanto, por meio de um corte de cena simbólico que representa “o cenário brasileiro” inicial e depois, “o cenário americano-salão”, mais sofisticado com dançarinos aos pares em uma coreografia organizada e ensaiada, diferente da cena anterior, mais “espontânea”, além dos músicos. A câmera, então, passa ao salão de dança e focaliza os dançarinos e até a música parece ser mais americana que brasileira, ela é orquestrada.

Diniz diz que “uma sequência de closes em instrumentos brasileiros vai sendo construída para, em seguida, a câmera abrir o plano até chegar a um enquadramento com todos os músicos do Bando da Lua que estão vestidos ao estilo *Mariachi*” (2012, p. 163). Carmen e Don Ameche, só reaparecem no final, dançando somente.

Para a câmera, há o destaque para os gestos de Carmen com as mãos, rebolado, passos ritmados, piscadela, movimentos giratórios com as mãos etc. Os braços, sempre em direção ao tronco, parecem valorizar a parte dos seios e, dando ênfase aos movimentos do quadril, mantinha os braços abertos (sempre com os quadris à mostra) e movia as mãos constantemente.

Seus gestos e coreografia, portanto, seguiam um padrão definido e todos esses aspectos da sua *performance* reforçavam a imagem sensual ou sexualizada da mulher brasileira.

Entretanto, existe uma preocupação didática em relação aos movimentos nas performances solo de Carmen. Com gestos de rosto, ela faz careta quando reprova alguma coisa ou sorri quando está de acordo, por exemplo. Também sempre aponta os objetos

que deseja dar ênfase e os movimentos são sempre direcionados aos adereços. Quando cantava em português, Carmen se obrigava a tornar seus movimentos mais didáticos por meio de gestos de cabeça, membros superiores e de busto. Já quando queria mostrar a dança em si, o samba no “miudinho”, ela utilizava gestos de corpo inteiro (Diniz, 2012, p. 166).



Figura 6. Cena da música “Cai, cai” do filme *That Night in Rio* (Uma Noite no Rio-1941/Dublado)³⁸.

Cai Cai

Cai cai cai cai

eu não vou te levantar

Cai cai cai cai

quem mandou escorregar?

Cai a chuva no telhado

teu olhar caiu no meu

Cai a cinza do passado

sobre um sonho que morreu

Muita gente cai à toa

muitos caem com razão

38 Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em 09. dez. 2020.

A saudade é uma garoa
caindo no coração

E, cai alguém por simpatia
por amor cai outro alguém
Se Deus quisesse eu caía
de amores por meu bem.

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/carmen-miranda/1569879/>. Acesso em: 09. dez. 2020.

Cena 2- Nesta cena, o número musical de Carmen é “Cai, cai”, do compositor brasileiro Roberto Martins, que é a maior cena com ela sozinha no filme. O número dura quase três minutos e Carmen começa e termina a cena dançando, sem cantar.

O personagem da baronesa não desconfia da troca do barão pelo sócia Larry e se encanta por ele, mas Carmen, após uma cena de ciúmes de Larry que dança com a baronesa, canta e dança no salão “Cai, cai”, “eu não vou te levantar”, “quem mandou escorregar”, por meio de gestos com as mãos e rebolado.

Assim como na cena do início do filme, há um palco que destaca a coreografia/*performance* e a própria Carmen, que faz uma apresentação para os convidados. Mas, esse espaço agora não é mais uma “roda de samba” com dançarinas, músicos com instrumentos de percussão e cenário e iluminação coloridos. Ele é um salão, mais sofisticado e sóbrio, com árvores com flores ao fundo apenas e contando com uma plateia de figurantes que representa os convidados “elegantes” da festa do Barão.

O figurino de Carmen, sem tantas cores (somente nos colares e pulseiras), muda para o preto e o branco. A saia é preta de paetês e a blusa e o turbante, brancos. A blusa agora não é estilizada representando o personagem de baiana, é mais discreta.

Esse figurino acompanha os tons do palco em xadrez/quadriculado e o personagem ainda é o de baiana com turbante (sem frutas, com plumas ou penas). Carmen é acompanhada pelo Bando da Lua, que também está com trajes mais discretos e com um espaço na cena só para ele. Outro recurso que acompanha o cenário mais sóbrio é o efeito de luz, que, diferente da primeira cena, é mais discreto, com luzes amarelas.

A dança é focada somente em Carmen e a câmera destaca muitos movimentos do quadril, braços e mãos, além do destaque para a cintura de Carmen e o seu rebolado. Ela

também mexe os ombros. Frases e palavras como: “cai a chuva no telhado” (ela aponta) e “cai, cai” (mexe os ombros e as mãos) também são reforçadas durante a *performance* por meio de gestos.

Carmen passa as mãos pelo tronco e abre/faz movimentos com as mãos, rodando-as. Esses gestos com as mãos rodando remetem ao samba nessa canção. Ela também acentua esse gênero por meio da interjeição “oi”, que representa um tipo de gingado do samba, antes de cantar o trecho “cai, cai”. As síncopes, típicas do samba, aparecem em “eu não vou te levantar” e “quem mandou escorregar”.

Ela também aponta o dedo, rebola, marca movimentos com as mãos e braços e sorri; move os pés e faz movimentos do quadril, tudo com o acompanhamento do Bando da Lua durante a *performance*.

Muitas vezes, os *closes* da câmera geralmente enfatizam a imagem de Carmen dos quadris e cintura para cima, reforçando seus movimentos sensuais e rebolado com barriga à mostra e abdômen sempre contraído para a respiração. Outras vezes, a câmera se distancia, mostrando a sua *performance* de corpo inteiro, enfatizando a sua coreografia.



Figura 7. O *close* da câmera na expressão corporal de Carmen em *That Night in Rio* (Uma Noite no Rio-1941/Dublado)³⁹.

³⁹ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em 16. dez. 2020.

Em relação às expressões faciais de Carmen, estas parecem ter sido pensadas e programadas para as cenas como, por exemplo, o seu sorriso, que é constante. Outro aspecto que chama atenção é a precisão rítmica dos movimentos de Carmen e a clareza cênica desses movimentos. Essa precisão cria, a partir dos gestos, desenhos limpos e bem delineados no espaço, muito bem captados pela câmera.

Esta, portanto, capta e destaca o sorriso constante, movimentos de mãos e o rebolado de Carmen.

Cena 3- Logo após o número musical “Cai, cai” e com o mesmo figurino, Carmen canta “I like you very much”, de Mack Gordon e Harry Warren, com o mesmo figurino da cena anterior e também acompanhada pelo Bando da Lua, mas agora em inglês. Ela começa o número dançando, sem cantar.

Para a câmera, há o destaque para as mãos (principalmente), dedos (apontando-os), sorriso e rosto. Há mais movimentos de mãos e menos rebolado, que quase não ocorre, são movimentos suaves e pequenos passos. Também bate a mão no peito referindo-se à batida do coração (*beat*) e junta ou roda as mãos às vezes. Todos os movimentos são intencionais e as palavras são sempre reforçadas pelos gestos.



Figura 8. Carmen expressa as batidas do coração na cena da música “I like you very much”⁴⁰.

40 Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 16. dez. 2020.



Figura 9. Expressão facial e corporal de Carmen⁴¹.

A sua expressão é mais facial, destacando os olhos, por exemplo, citados na letra da música: “I like your eyes” ou os lábios quando canta “I like your lips” e “I i i”. Carmen também coloca as mãos na cintura algumas vezes e cruza os braços. Os *closes* da câmera destacam o rosto, as mãos, os dedos, os olhos e o sorriso principalmente. Além disso, a iluminação ou os efeitos são os mesmos da cena anterior.



Figura 10. Carmen destaca a região dos olhos⁴².

⁴¹ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 16. dez. 2020.

⁴² Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag> . Acesso em: 16. dez.2020.



Figura 11. Mãos na cintura na expressão corporal de Carmen⁴³.

I Like You Very Much

I, i, i, i, i, i like you very much

I, i, i, i, i, i think you're grand

You see that when i feel your touch

My heart starts to beat, to beat the band

I, i, i, i, i, i, i'd like you to hold me tight

You are too too too too too divine

If you want to be in someone's arms tonight

Just be sure the arms then are mine

I like your lips and i like your eyes

Do you like my lips to hypnotize you?

See see see the moon above

When when when i think the blue

Si si si señor i think i'll fall in love

And when i fall i think i fall for you

⁴³ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 16. dez. 2020.

I, i, i, i, si, si, si, si

I, i, i, i can see see see

That's you for me

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/carmen-miranda/798885/>. Acesso em: 10. dez. 2020.

Cena 4- No quarto e último número musical com Carmen Miranda, que retorna ao palco da roda de samba e ao cenário colorido fazendo alusão ao Rio de Janeiro, o figurino de baiana, muda novamente. Dessa vez, com blusa em dourado, saia branca com detalhes em vermelho, colares e pulseiras na cor verde e turbante dourado com plumas vermelhas.

O detalhe da saia dela em vermelho, também está desenhado no palco do cenário, é uma estampa em vermelho. A intenção certamente é que o espectador faça uma associação imediata entre Carmen e o cenário.

Além disso, assim como os colares na cor dourado que imitam o ouro, a blusa de baiana estilizada utilizada na cena tem relação com os adereços das baianas da Bahia.

A cena começa agora com o Bando da Lua, destacado no cenário por uma iluminação em tons esverdeados e com instrumentos de percussão, além das dançarinas com roupas coloridas e turbantes (coro), para trazer Carmen Miranda à cena.

A câmera, então, se move para a entrada de Carmen, que roda o corpo/gira com os braços abertos e mãos mais para o lado para entrar na roda de samba da cena final e inicia com as expressões/onomatopeias da música “Chica Chica Boom Chic”. Ela canta agora a música em inglês e uma pequena parte introdutória. São destaque muitos movimentos de mãos, gestos, o rosto, o sorriso e os olhos. Carmen também aponta o dedo e é bastante filmada da cintura para cima pela câmera, que reforça os gestos e o sorriso, ou seja, destaca mais a expressão facial.

Carmen também está em destaque com iluminação amarela em relação aos músicos, com iluminação verde. Quando ela entra em cena, a luz amarela se acende e os músicos continuam em tom verde. Ao fundo, está o Pão-de-açúcar em tons avermelhados e azuis como no início do filme. Na ordem do cenário/palco Carmen está em primeiro plano; depois os músicos em verde; logo após as dançarinas, com roupas coloridas e ao fundo, o Pão-de-açúcar. Essa divisão de planos e diferença de efeitos de iluminação e

cores são claramente mostradas na cena e juntos aos figurinos, formam uma mistura de cores no cenário.



Figura 12. Diferença de efeitos de iluminação na cena de “Chica chica boom chic”⁴⁴.

Depois do número “Chica Chica Boom Chic”, o cenário muda e a cena corta para um bar, com um coro de mulheres e, logo após, Larry canta a música “Good-Night” em inglês e mais romântica. Depois, Carmen se aproxima dele e complementa com trechos de “I like you very much”, ou seja, ocorre uma troca constante de músicas assim como a troca dos personagens do Barão e Larry no filme. Há um contraste também de mudança de ritmo e estilo para marcar as diferentes nacionalidades que se “complementam”. Carmen não tem uma coreografia, só realiza alguns movimentos de mãos e uma mulher continua a música com uma pequena parte.

A música “Good-Night” retorna, agora com Alice Faye cantando com o Barão e o coro de mulheres volta rapidamente. Carmen segura uma taça, ainda complementa com “I like you very much” e o quarteto de personagens termina a cena final do filme com a frase “until that” da música “Good-Night” (“Boa Noite”) juntos.

⁴⁴ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 16. dez. 2020.



Figura 13. Alice Faye, Don Ameche e Carmen Miranda na cena final do filme⁴⁵.

Na análise de vídeo da *performance* em cena, além da relação com os recursos de som e imagem: câmera, efeitos de luz, cenário etc. também serão observados outros aspectos importantes que fazem parte do material audiovisual como a gravação de voz separada da imagem, tipo de respiração, padrões gestuais e tipos de movimentos estipulados para a personagem de Carmen Miranda no filme *That Night in Rio (Uma Noite no Rio)*.

Por meio do seu personagem de baiana e junto aos recursos de gravação, Carmen Miranda em sua *performance* não foi apenas uma “marionete” em cena, manipulada pelos diretores e operadores, ela soube construir a sua própria imagem. Multiautora- intérprete, coreógrafa e figurinista, ela conquistou o seu espaço para negociar as suas ideias em Hollywood. Sabe-se que os produtores interferiam em seu trabalho, determinando que ela interpretasse personagens coadjuvantes com sotaque carregado para acentuar o seu estrangeirismo, mas, interferiam muito menos nas áreas em que Carmen tinha maior poder como nos figurinos, na coreografia e no repertório (Gatti, 2008, não paginado).

O talento de Carmen era matéria-prima para roteiristas, produtores, coreógrafos e diretores de Hollywood. Esses profissionais escreveram inúmeros diálogos, segundo Gatti “com piadas e trocadilhos referentes ao figurino de Carmen; decidiriam movimentos a partir da coreografia proposta por Carmen; comporiam quadros, escolheriam cores e

⁴⁵ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Uma_Noite_no_Rio. Acesso em 10. dez. 2020.

produziriam retroprojeções em função da luz emitida pela face de Carmen” (2008, não paginado).

Assim, ela ajudou a compor a “brasilidade” nos seus filmes. Mesmo misturando diversos elementos regionais: Rio de Janeiro, Bahia etc. nos cenários tropicais, criou simbologias e soube utilizar e moldar com a ajuda dos operadores os recursos de gravação de som e imagem como o microfone, a câmera, os figurinos, os cenários e etc.

Dada à eficácia e ao sucesso dos seus filmes e dos seus personagens, tudo parece intencional em sua *performance*: cores, figurinos, roupa de baiana, coreografias, o sorriso e a expressão corporal e gestual, para comunicar-se com o espectador.

Um recurso essencial na *performance* gravada de Carmen Miranda eram os efeitos de luz. Mudanças ou mistura de cores, luz incidente etc. fizeram toda a diferença nos cenários, destacando a imagem e a interpretação de Carmen no cinema. As luzes destacavam também os seus figurinos, todos com barriga à mostra, reforçando a sua sensualidade e o personagem de baiana/latina, cujo traje muda a cada cena do filme de cor (sempre com brilho), mas não de sentido.

Entretanto, o principal elemento ou recurso utilizado por Carmen era a câmera, que captava todas as “intenções” que ela queria passar por meio do figurino, cenário, sorriso, rebolado ou movimentos dos quadris, movimentos de mãos e braços e coreografia. Seja por meio de movimentos, ângulos, *closes*, cortes de cena, afastando-se ou aproximando-se, a câmera enfatizava ou destacava toda a sua expressividade e sensualidade em cena.

Em relação aos gestos ou expressividade de Carmen Miranda, em todos os números musicais do filme *That Night in Rio (Uma Noite no Rio)*, a imagem que ela passava era constante. As expressões faciais e corporais parecem ter sido pensadas e programadas para as cenas como o seu sorriso constante, movimentos de mãos e outros gestos além do seu traje, que eram a sua marca registrada.

Não só a coreografia de Carmen como também os seus gestos parecem seguir um padrão definido, mesmo com algumas transições de sentido que ocorrem no texto, eles se repetem muitas vezes. Assim, ela utilizava constantemente movimentos de mãos, o tronco, os ombros e os braços.

Outro aspecto na interpretação de Carmen são as palavras ou expressões enquanto canta. Representando o ritmo do samba, em todos os números musicais, seja em inglês

ou em português, ela utiliza onomatopeias, imitando os sons de instrumentos de percussão ou remetendo a algumas expressões ou batidas/ritmos do samba como em “boom boom boom” da música “Chica Chica Boom Chic” ou as síncopes em “cai-cai”- “eu não vou te levantar” e “quem mandou escorregar”, ou em “I, i i i i”, “si, si, si, si, si” e “to beat, to beat “ da música “I like you very much”, que são reforçadas pelos gestos para a câmera.

Outras observações foram feitas durante as *performances* no filme, nas quais voz e imagem eram gravadas separadamente e depois sincronizadas em cena. Há aspectos que parecem concordantes entre a imagem e o áudio, e outros, discordantes. Por isso, foram observados os aspectos gestuais primeiro, e depois, os aspectos vocais por meio dos recursos de gravação.

A respeito da voz em cena ou o jeito como um personagem canta, é chamado de “voz musical”. Assim como as pessoas, os personagens também possuem características como maneiras de falar, senso de humor etc. A maneira de cantar uma canção revelará a personalidade do personagem, mostrando também a sua função na dramaticidade (Taglianetti, 2010, p. 39). Mello comenta que “o estudo vocal é recurso obrigatório na preparação do ator. O uso adequado da respiração, apoio, projeção, dicção, articulação e domínio da voz no palco fazem parte da construção das performances” (2014, p. 26).

Além disso, não só a música no filme, que ajuda o personagem a compor as suas condições emocionais e psicológicas em cena, como também o intérprete, por meio do gestual, expande suas possibilidades expressivas ao cantar. A atriz e cantora Carmen Miranda, unindo conscientemente o uso da voz e do gestual, proporcionou uma maior expressividade aos seus personagens.

A respeito da parte vocal, foi observada primeiramente a respiração. A respiração é um fato discordante em todos os números musicais, pois nota-se que Carmen permanece com o abdômen constantemente contraído nas imagens, o que seria antifuncional para o canto. Sua movimentação respiratória é aparentemente muito reduzida. É um aspecto instigante, pois há uma dúvida se ao gravar o áudio ela utilizava a respiração diafragmática (mais recomendada para o canto), ou seja, se utilizava uma melhor técnica vocal ou se conseguia cantar com essa contração constante de abdômen que apresenta na imagem.

Na música “**Chica Chica Boom Chic**”, por exemplo, a respiração de Carmen tanto na cena inicial como na cena final, na qual a música se repete com pequenos trechos,

o abdômen de Carmen permanece contraído, antifuncional para uma respiração correta ao cantar.

Nessa música, tanto em português (cena inicial) quanto em inglês (cena final- com a pronúncia das palavras parecendo ser mais rápida) na articulação de algumas palavras como “chica chica boom chic”, Carmen não projeta tantos os lábios para pronunciá-la, só move os lábios ou projeta-os um pouco para cima, mantendo o sorriso. Projeta os lábios para cima também em “e vem” e “Bahia” para pronunciar as vogais [e] e [i] e cantar mais agudo na imagem assim como no áudio. O posicionamento do sorriso e da língua um pouco alta na articulação de algumas vogais, então, contribui para a valorização de notas mais agudas. Aí também coloca as mãos para cima.



Figura 14. Carmen articula a expressão “chica chica boom chic”-[1 min: 42 s]⁴⁶.

⁴⁶ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.



Figura 15. Projeta os lábios para cima em “Bahia” para articular a vogal [i] na cena-[1mi: 57 s]⁴⁷.

Em outras frases como “e para terminar” está com o sorriso aberto enquanto que em “vocês devem...”, projeta os lábios mais para baixo, com a cabeça também mais para baixo e pra frente, com emissão mais “fechada”.



Figura 16. Em “vocês devem...”, projeta os lábios mais para baixo, com a cabeça também mais para baixo- [2 min: 24 s]⁴⁸.

Depois, na cena com Don Ameche (segunda parte da cena inicial) em “boom boom boom” não projeta os lábios e em “chica boom chic”, mexe mais os olhos para

⁴⁷ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez.2020.

⁴⁸ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.

articular a frase. Já a expressão “atchicaticaboom” que Carmen acrescenta, é um aspecto concordante entre a gravação de áudio e imagem, na qual Carmen projeta os lábios mais para cima para cantar. Entretanto, a palavra “chic” da música na cena final é mais reforçada na imagem do que no áudio gravado.



Figura 17. Em “chica boom chic”, fecha mais os olhos para articular a frase- [3 min: 24 s]⁴⁹.



Figura 18. Não projeta tanto os lábios em “boom boom boom”- [3 min: 52 s]⁵⁰.

⁴⁹ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.

⁵⁰ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.



Figura 19. Projeta os lábios mais para cima para articular “atchicaticaboom”- [4 min: 01 s]⁵¹.

Carmen também utiliza síncope do samba para articular frases como “Chic, chic boom, chic chic boom” e “boom chic boom boom chic boom”, projetando-as com os lábios mais para frente. Às vezes também articula e reforça a palavra “boom”. Isso ocorre na cena final.

Em relação à parte gestual da cena final, Carmen roda e mexe muito as mãos nessa música. Mexe também os ombros e os braços para reforçar frases como “boom chic boom boom boom boom boom” e “boom chic boom boom chic boom”, reforçando com as mãos as batidas. Na cena final, com pronúncia mais rápida, repete os movimentos das “batidas do coração”, além de rodar as mãos e apontar.

⁵¹ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.



Figura 20. Reforça a palavra “Boom”- [1h: 27 min: 50 s]⁵².



Figura 21. Articula “to say” com lábios e braços bem abertos- [1h: 28 min: 11 s]⁵³.

A respeito da articulação na música “**Cai, cai**”, por exemplo, percebe-se nas imagens que a cantora não projeta os lábios para frente durante a articulação das vogais “u”[u] e “ô”[o], nas palavras “sonho” e à “toa”, o que gera uma aparente e interessante discordância com o áudio gravado, porque, apesar dessa diferença na articulação das vogais na imagem, ouve-se no áudio esses fonemas sem distorção, o que deixa dúvidas

⁵² Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.

⁵³ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.

se durante a gravação do áudio a cantora mantinha esse sorriso constante ou se era somente um artifício para a gravação das cenas.



Figura 22. A cantora não projeta muito os lábios para frente durante a articulação das vogais “u” e “ô”. A imagem mostra a posição dos lábios na finalização do ô durante a palavra à toa-[52 min: 51 s]⁵⁴.

Já em relação aos gestos de Carmen nessa música com as mãos rodando, podem remeter ao samba, por meio de síncope, por exemplo. Carmen acentua esse gênero por meio da interjeição “oi”, que representa um tipo de gingado do samba, antes de cantar o trecho “cai, cai”. As síncope, típicas do samba, aparecem em “eu não vou te levantar” e “quem mandou escorregar”.

Percebe-se também que ela não realiza muitas variações do timbre vocal nas músicas do filme, mantendo quase o mesmo timbre durante toda a execução. Entretanto, especificamente em “Cai, cai”, o posicionamento do sorriso e da língua um pouco alta na articulação de algumas vogais, contribui para a valorização de harmônicos mais agudos e a formação do timbre de voz mais “metalizado”. Esse aspecto parece ser concordante entre a imagem e o áudio.

Ainda a respeito da articulação, há sempre a produção do fonema de “r” (erre rolado), tanto no vídeo quanto no áudio, onde Carmen mantém a sonoridade na palavra

⁵⁴Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.

“razão”, por exemplo. Outro fator interessante é a valorização de ditongos como “ão” [ãu].



Figura 23. Nessa cena, há a valorização de ditongos como “ão”- [53 min: 01 s]⁵⁵.



Figura 24. A imagem demonstra a produção do fonema “r” na palavra razão-[52 min: 53 s]⁵⁶.

Na música “**I like you very much**”, a respiração de Carmen tanto na cena do meio como na cena final, é realizada também por meio do abdômen contraído. Já em relação ao aspecto gestual, na cena do meio do filme, há poucos movimentos de quadril e mais expressão facial e movimentos de mãos. Na cena final, parada no bar, Carmen só mexe as mãos, cantando somente trechos. Reforça também a palavra “touch” com as mãos.

⁵⁵ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.

⁵⁶ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.

Em relação à articulação, na cena da música no meio do filme, articula muito bem e reforça a palavra “touch” e projeta os lábios para frente nas palavras “hold” e “me”. Já a palavra “you” Carmen não a projeta para frente com os lábios na imagem, o que não se constitui na maneira mais correta- discordância entre áudio e imagem.

Em “I, i, i, i” projeta os lábios para cima, com a boca bem aberta. Já em frases como “si, si, si, si”, projeta os lábios e cabeça um pouco para cima e com o sorriso mais aberto e em “when, when, when, when” projeta os lábios e cabeça para cima. Além disso, reforça as palavras “very much”.



Figura 25. Em “I, i, i, i” projeta os lábios para cima -[54 min: 32 s]⁵⁷.

⁵⁷ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.



Figura 26. Em “si, si, si, si”, projeta os lábios um pouco para cima nesta cena-[55 min: 09 s]⁵⁸.



Figura 27. Em “when, when, when, when” projeta os lábios e cabeça para cima - [55 min: 13 s]⁵⁹.

Também há uma discordância nessa cena do meio do filme e no meio da música “I like you very much”, que parece ser gravada com Carmen cantando ao vivo e não com áudio gravado antes e sincronizado depois com a imagem ou Carmen dublando a si mesma. Esse fato é observado no momento em que há um erro na cena do acompanhamento da voz dela. Ela para de cantar, interrompe ou corta a letra quando o

⁵⁸ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.

⁵⁹ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez. 2020.

Bando da Lua canta “I, i, i, i, i”. A imagem nos mostra que esse “erro de gravação” em cena é com o áudio “ao vivo” e não gravado antes e sincronizado depois.

Já nos pequenos trechos que Carmen canta “I like you very much” na cena final, articula muito bem e reforça palavras como “touch” no áudio gravado, assim como na imagem-concordância. Em frases como “I, i, i, i, i”, projeta dessa vez os lábios e cabeça um pouco para cima e com o sorriso aberto. Além disso, projeta os lábios e cabeça para cima para pronunciar frases como “si, si, si, si, si” e “when, when, when, when”.



Figura 28. Projeta os lábios um pouco para cima e com sorriso aberto em “I, i, i, i”- [1 h: 28 min: 44 s]⁶⁰.

⁶⁰ Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez.2020.



Figura 29. Projeta os lábios e cabeça para cima para articular “si, si, si, si”- [1 h: 29 min: 48s]⁶¹.

61 Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>. Acesso em: 18. dez.2020.

5. CONCLUSÃO

A revisão histórica dos filmes musicais das décadas de 1930 a 1950 possibilitou não só conhecer o seu *backstage* como também estudar a *performance* de uma artista em cena.

O cinema musical dessa época contava com uma grande estrutura: estúdios, equipamentos, tecnologias e processos de gravação de som e imagem. Assim, recursos como a câmera, efeitos de luz, estúdios de áudio e vídeo, estúdios com orquestra etc., contribuíram para as *performances*, embora a voz e a imagem fossem gravadas separadamente. Por isso, esse estudo foi realizado com observações a respeito da voz separadamente das observações da análise gestual. Além disso, foram comentados alguns aspectos concordantes e discordantes em relação às duas gravações (áudio e vídeo).

A cantora e atriz Carmen Miranda executava as suas *performances* a partir dos dois contextos de gravação nos estúdios: primeiro, o da gravação da voz e depois a sua própria dublagem em cena, contando com a sincronização da voz com a imagem que era realizada pelos operadores. Ciente de todo o processo de gravação, sincronização e edição, Carmen soube tomar tanto quanto possível partido dele, obtendo uma grande eficiência na utilização dos recursos.

Desde o início da sua carreira no Brasil como cantora, ela tinha uma relação direta com esses recursos e processos de gravação como o microfone e, posteriormente, com a câmera nos filmes musicais carnavalescos. Carmen foi pioneira nos meios de comunicação e soube se adaptar à todas as transformações ou processos de gravação: palco, rádio, disco, televisão e o cinema. Tornando-se um ícone mundial por causa do cinema, ela utilizava esses recursos para compor o seu famoso personagem de baiana.

Efeitos de luz e cor, cenografia, figurino, coreografia, movimentos, técnica vocal e acompanhamento musical, contribuíram para as intenções interpretativas e performáticas de Carmen para compor o seu personagem em relação à câmera, instrumento fundamental nas suas *performances* musicais gravadas e que a captava ou a percebia por meio também de vários elementos em cena: ponto de vista, enquadramento, imagem, ângulo de visão, movimentos da câmera e da atriz, dança, efeitos e espaço cenográfico.

Diferentemente das gravações no rádio, nas quais Carmen contava com o microfone em apresentações ao vivo e com uma estrutura de gravação menor ou durante os shows nos palcos ou teatros, a interpretação ou atuação para um aparelho (a câmera) fazia com que toda a construção do seu personagem dependesse ou fosse criada a partir de muitos elementos cênicos e recursos provenientes do cinema. Sem a estrutura cinematográfica e a imagem internacional criada no/pelo cinema de Hollywood, Carmen não seria um grande ícone até hoje. Foi o cinema que possibilitou também a comunicação dela como intérprete e das suas intenções cênicas com o espectador e a identificação por parte do público.

Essa mediação é realizada por meio da expressão da atriz, não só vocal indo da fala ao canto e agregando funções afetivas e simbólicas, como também pela expressão corporal com gestos, dança e movimentos.

Em relação ao aspecto gestual, a *performance* de Carmen Miranda revela um planejamento. Seus movimentos constantes eram pensados ou programados e intencionais. Nas cenas, braços, mãos e quadris movem-se enfaticamente, beirando ao exagero muitas vezes. Além disso, essa expressão baseada em gestos, maneiras de movimentar o corpo e as mãos sugeria uma imagem mais sensual e até sexualizada da mulher brasileira e latina, um estereótipo que causou não só a fetichização do exótico feminino e da sua imagem como também um desconforto em relação à esta, que representava a cultura e um gênero musical do Brasil, o samba.

Outro aspecto constante em sua expressão era o sorriso de Carmen. Ela utilizava a imagem da alegria e do humor, sempre sorrindo, e por isso parecia haver uma primazia dessa imagem em detrimento da parte vocal nas cenas, pois ela abdicava de movimentos saudáveis para a produção vocal em virtude de obter uma imagem esbelta e atraente, com abdômen constantemente contraído. Entretanto, se for feita uma observação apenas do áudio, percebe-se um bom controle respiratório, uma boa colocação vocal (embora pareça às vezes anasalada) e uma clara dicção.

Em relação à expressão facial, havia poucas contrações musculares na face para a projeção dos lábios, mantendo principalmente só àquelas necessárias ao sorriso, constituindo-se em uma expressão mais “caricata”. Entretanto, seu rosto é marcado por alguns movimentos de olhos, ora muito abertos, ora fechados ou piscando e por movimentos de cabeça, geralmente para cima ou para frente durante a articulação.

Integrando à sua *performance* música e letra, Carmen enfatizou a métrica do samba em todos os números musicais do filme, utilizando expressões e onomatopeias e valorizando as síncopes típicas do gênero por meio da pronúncia e articulação das palavras ao cantar/fraseado. Essas palavras ou expressões eram reforçadas pelos movimentos de tronco, braços e mãos, olhos e projeção dos lábios em cena e contribuíam para as intenções ou emoções que Carmen queria passar por meio de seu personagem de baiana: alegria, humor, estilo sincopado do samba etc.

Foram utilizados nas quatro cenas com números musicais de Carmen Miranda além do acompanhamento musical do Bando da Lua e das dançarinas no início e final do filme, muitos recursos de gravação de cena como efeitos de iluminação que variavam as cores em tons avermelhados, esverdeados e luz amarela; e a câmera, que se movimenta junto à Carmen, realizando uma espécie de “dança”. Ora se aproxima, destacando a sua expressão corporal da cintura para cima, ora se afasta, mostrando os passos e o rebolado dela de corpo inteiro. A câmera destaca bastante o seu sorriso, olhos e movimentos de mãos.

Além disso, não só os figurinos coloridos usados por Carmen e pelas dançarinas como também os cenários, completam a grande estrutura montada para os números musicais de Carmen e remetem ao tropical, ao Brasil e ao samba, mesmo com a mistura de referências como as cidades do Rio de Janeiro e da Bahia ao mesmo tempo ou a mistura de estilos nas canções como o fox, a rumba e a música orquestrada. A respeito disso, havia uma mistura também de idiomas nas letras (português e inglês) e as composições, em sua maioria, foram feitas por compositores estadunidenses, que não compunham originalmente samba. Havia também a representação da cultura brasileira de maneira nem tanto original pela “baiana” de Carmen, não original da Bahia.

As cenas do filme, por meio da troca de cenário, de figurinos, de idiomas (do português para o inglês e vice-versa) também tinham a intenção de mostrar a união de nacionalidades diferentes possibilitada pela “Política da Boa Vizinhança” dos Estados Unidos, tendo Carmen como a representante do Brasil e da América-Latina.

Por último, a análise desse filme musical e estudo da *performance* de Carmen Miranda a partir dos recursos e processos de gravação de som e imagem, possibilitou concluir que, embora a análise da *performance* musical gravada venha sendo utilizada amplamente por diferentes escolas de ensino de música, o gênero musical das décadas de

1930 a 1940 é considerado um patrimônio a ser preservado e a sua análise por meio das fontes digitais como novo recurso requer mais enfoque e discussões, já que essa época possui poucas referências em relação às *performances*, tecnologias, técnicas, ao *backstage* e aos processos de gravação.

Espera-se que a presente pesquisa possa não só servir de inspiração e auxílio para novos estudos e investigações no âmbito da *performance* musical relacionada aos processos de gravação como também contribuir para o resgate desse rico acervo da história do cinema, no qual artistas como Carmen Miranda utilizavam tantos recursos que auxiliavam as cenas para expressar intenções ou sentidos por meio de sua *performance*.

Pretendeu-se não só desenvolver um método para analisar as cenas desses filmes de época/*performance* gravada por meio do acesso às fontes digitais como também sugerir novos estudos a partir desse método em vídeo.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, J. e Marie, M. (2003). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, São Paulo: Papirus.
- Aumont, J. (2008). *O cinema e a encenação* (Pedro Elói Duarte, Trad.). Lisboa: Texto e Grafia.
- Alice Faye, Don Ameche e Carmen Miranda na cena final do filme. (2020, dez. 10). Obtido em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Uma_Noite_no_Rio.
- Araújo, VP (1986). Cinemas 1986: o cinematógrafo chega ao Brasil. As primeiras projeções em São Paulo. Cinemas cariocas: do Ouvidor à Cinelândia. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n.47, p. 1-130.
- Araújo, I. (2006). Projeção de filmes produzidos entre as décadas de 30 e 50 relembra os 75 anos da companhia de Adhemar Gonzaga. Clássicos da Cinédia são exibidos no CCBB. In: *Folha de São Paulo Ilustrada*. Obtido em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0401200613.htm>.
- Balieiro, FF (2014). *Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória* (Doutorado em Sociologia) -Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil.
- Balieiro, FF (2015). Carmen Miranda e a performatividade da baiana. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 207-234.
- Balieiro, FF (2017). Consumindo Carmen Miranda: deslocamentos e dissonâncias nas recepções de um ícone. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.25, n.1, não paginado.
- Bassan, M L (22, jun., 2019). A Era de Ouro de Hollywood: uma época de estrelas, estúdios e sonhos. *Cinéfilos*. Núcleo de Jornalismo Júnior, ECA-USP. Obtido em: <http://jornalismojunior.com.br/a-era-de-ouro-de-hollywood-uma-epoca-de-estrelas-estudios-e-sonhos/>.
- Bastos, MR (1997). *Tristeza não paga dívidas: um estudo sobre a Atlântida Cinematográfica S.A* (Dissertação de Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil.

- Bilharinho, G. (2006). *O Filme Musical: ensaios de crítica cinematográfica*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura.
- Bordwell, D., Staiger, J. e Thompson, K. (2005). *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge. (Obra original publicada em 1985).
- Borém, F. e Taglianetti, AP (2014). Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de “Ladeira da Preguiça”, de Gilberto Gil e “Atrás da porta”, de Chico Buarque e Francis Hime. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, p. 53-69.
- Butcher, P. (2004). A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção subjetividade nas sociedades de controle. *Revista contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 14-26.
- Carmen Miranda e Don Ameche na cena inicial do filme *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*). (2020, dez. 09). Obtido em: <https://m.imdb.com/title/tt0034273/mediaviewer/rm2908793601/>.
- Carmen Miranda e o Bando da Lua. (2020, dez. 09). Obtido em: http://lounge.obviousmag.org/vitor_dirami/2012/02/carmen-miranda-a-explosao-brasileira.html.
- Carrasco, CR (1993). *Trilha musical: música e articulação fílmica*. (Dissertação de Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes- ECA, USP, São Paulo, Brasil.
- Carrega, JMN (2016). O *integrated* dance musical como “obra de arte total” no cinema clássico de Hollywood. *Revista Alicerces*. CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Obtido em https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/6817/1/alicerces_jc.pdf.
- Cartaz do filme *Uma Noite no Rio*. (2020, nov., 29). Obtido em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-124916/fotos/detalhe/?cmediafile=19970705>.
- Carvalho, M. (2011). A canção no cinema de Glauber Rocha: notas sobre a função narrativa da música cantada em filmes. *Ciberlegenda*, v. 1, n. 24, p. 54-61.
- Cinema Livre. (2020, dez., 08). Filme *Uma Noite no Rio* (Sinopse). Obtido em : http://cinemalivre.net/filme_uma_noite_no_rio_1941.php.

- Cena inicial do filme *Uma Noite no Rio* (*That Night in Rio*). (2020, dez., 10). Obtido em: <https://www.ouniversodatv.com/2019/02/telecine-cult-exibe-o-especial-110-anos.html>.
- Chion, M. (1999). *The voice in cinema*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. (Obra original publicada em 1947).
- Chion, M. (2011). *A audiovisualização: som e imagem no cinema* (Pedro Elói Duarte, Trad.). Lisboa: Texto e Grafia Ltda.
- Cook, N. (1998). *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. e Chan, C. (2007, sep., 13-15). Musicology and Recordings. *Anais do CHARM -Centre for the History and Analysis of Recorded Music/ RMA -Royal Musical Association Annual Conference*, Royal Holloway University of London, Egham, Inglaterra.
- Diniz, ACP (2012/2013). Centros e Margens na produção audiovisual das décadas de 1930 e 1940: regionalidades nas performances de Carmen Miranda. *Aurora: revista de arte, mídia e política*. São Paulo, v.5, n.15, p.149-172.
- Entre a Loura e a Morena (*The gang's all here*). (2020, dez., 09). Obtido em: <http://www.cinemarden.com.br/2015/05/entre-a-loura-e-a-morena.html>.
- Ferreira, SCNC (2010). *Assim era a música na Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962* (Dissertação de Mestrado em Música) - Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, São Paulo, Brasil.
- Feuer, J. (1995). *The self-reflexive musical and the myth of entertainment*. In: Part of Film genre reader II .Ed: Barry Keith Grant, University of Texas Press.
- Frayling, C. (2011). *Tudo sobre Cinema* (Fabiano Morais, Livia de Almeida, Paulo Polzonoff Jr. e Pedro Jorgensen, Trad.). Editor Geral: Philip Kemp.
- Garcia, TC (2003). Carmen Miranda e os *Good Neighbours*. *Diálogos*, DHI/UEM, v. 7. p. 37-46.
- Gatti, J. (2006). Carmen Miranda's white dress: ethnicity, syncretism and subaltern sexualities in springtime in the rockies. In: *Revista Ilha do Desterro*. Universidade Federal de São Carlos, UFSC, Florianópolis, Santa Catarina, n.51, p.93-108.

- Gatti, JS (2008). Carmen Miranda: Tique-taque Transétnico. *Revista Universitária do Audiovisual*, v. 08, p. 151-166. Obtido em: <http://www.rua.ufscar.br/carmen-miranda-tiquetaque-transetnico/>.
- Grünewald, JL (1965). Carmen Miranda: “A pequena notável”. *Correio da Manhã*. Obtido em: <https://joselinogrunewald.com.br/musica.php?id=515>.
- Guerra, AC e Everton, CES (08, ago., 2020). Carmen Miranda: a explosão da brasilidade em Hollywood. *Cinéfilos*. Núcleo de Jornalismo Júnior, ECA-USP. Obtido em: <http://jornalismojunior.com.br/carmen-miranda-a-explosao-da-brasilidade-em-hollywood/>.
- Infopédia (2003/2020). In: *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora. Obtido em <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/m%C3%A9dia-metragem>.
- Itaú Cultural. (2020). Carmen Miranda. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. Obtido em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359489/carmen-miranda>. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- Jullier, L. e Marie, M. (2009). *Lendo as imagens do cinema* (Magda Lopes, Trad.). São Paulo: Editora Senac.
- Jensen, JA (03, mai., 2018). A era de ouro dos musicais. *Revista Ideias*. Obtido em: <https://www.revistaideias.com.br/2018/05/03/a-era-de-ouro-dos-musicais/>.
- Kerber, A. (2006). Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. *Revista Espaço Acadêmico*, Uberlândia, Ano V, n. 57, não paginado.
- Klachquin, C. (09, nov., 2002). O som no cinema. In: *Seminário ABC- Associação Brasileira de Cinematografia- A Imagem Sonora em São Paulo*, Cinemateca Brasileira. Obtido em: <https://abcine.org.br/site/o-som-no-cinema/>.
- Kreutz, K. (2019). Hollywood: da Era de Ouro aos *Blockbusters*. *Academia Internacional de Cinema- aic*. Obtido em <https://www.aicinema.com.br/hollywood-da-era-de-ouro-aos-blockbusters/>.
- Leça, CP (1987). O Musical ou o Cinema Transfigurado. In: *Catálogo O Musical*, v. I. Ed.: Cinemateca Portuguesa/Fundação Calouste Gulbenkian. (Obra original publicada em 1986).

Letra da música “Cai, cai”. (2020, dez., 09). Obtido em: <https://www.letras.mus.br/carmen-miranda/1569879/>.

Letra da música “Chica Chica Boom Chic”. (2020, dez., 10). Obtido em: <https://www.musixmatch.com/pt-br>.

Letra da música “I like you very much”. (2020, dez., 10). Obtido em: <https://www.letras.mus.br/carmen-miranda/798885/>.

Lord, M. e Snelson, J. (2008). *História da Música: da Antiguidade aos nossos dias* (Manuel Alberto Vieira, Trad.). Eslovênia: Tandem Verlag GmbH.

Macedo, KB (2012). Carmen Miranda e o Nacionalismo na década de 1930. *Revista DAPesquisa*, Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, v. 7, n. 9.p. 380-392.

Macedo, KB (2013). Perfis de Carmen Miranda, sua Imagem e *Performance* como Linguagem na Modernidade. *Tempos Históricos*, PPGH UNIOESTE, Paraná, v. 17, p. 263 - 292.

Macedo, KB (2017). Chica Chica Boom Chic: uma dança entre Estados Unidos e Brasil. *Anais Eletrônicos do 11^o Seminário Internacional Fazendo Gênero e 13^o Women's Worlds Congress*, Florianópolis, Santa Catarina.

Mascarello, F. (2006). *História do cinema mundial*. Campinas, São Paulo: Papirus.

Matos, E. (2014). *A arte de compor música para o cinema*. Brasília: Editora Senac.

Mello, D N P (2014). *Texto, música e cena de Elis Regina em Alô, alô, marciano de Rita Lee e Roberto de Carvalho* (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, Brasil.

Menta, G F (2012). *Carmen Miranda em Hollywood: vestindo formas, cores e culturas* (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, Brasil.

Patrício, P. (2009). A Música no Cinema Mudo e o Instrumento Musical Digital. In: *XII Simpósio Brasileiro de Computação Musical-SBCM*, Recife, Brasil, p. 1-12. Obtido em: <http://compmus.ime.usp.br/sbcm/2009/papers/sbcm-2009-13.pdf>.

- Portal São Francisco (07, jan., 2016). História do Cinema. Obtido em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/historia-do-cinema>.
- Raslan, E M S (2014). Indústria cinematográfica: Carmen Miranda no mundo da arte e do consumo. *Cadernos de comunicação*, v.18, n.1, p. 201-227.
- Rede Cultura São Paulo (11, jun.,1992/2014). Carmen Miranda Documentário. Obtido em: <https://www.youtube.com/watch?v=0IMCfQpeMIQ>.
- Rocha, AA (2019). A Era de Ouro de Hollywood: história e modo de produção da Indústria Cinematográfica dos Estados Unidos (1910-1950). *Comunicologia*, v. 12, n. 1, p. 19-34.
- Saciotti, IB (2013). Life in Technicolor: o surgimento do cinema em cores. *Caleidoscópio Produções-* PUCPR. Obtido em: <http://agenciacaleidoscopio.blogspot.com.br/2013/03/life-in-technicolor-o-surgimento-do.html?m=1>.
- Schatz, T. (1991). *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood* (Marcelo Dias Almeida, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Schpun, M R (2008). Carmen Miranda, uma *star* migrante. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 51, n. 2, p. 451-471.
- Severo, F. (2009). Música para os olhos. *Revista O Viés-jornalismo a contrapelo*. Obtido em: <http://www.revistaovies.com/artigos/2009/12/musica-para-os-olhos/>.
- Shaw, L. (2013). *Carmen Miranda*. London and New York: Palgrave Macmillan.
- Silva, M R C (2009). *A Canção Popular na História do Cinema Brasileiro* (Doutorado em Cinema) - Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, São Paulo, Brasil.
- Silva, MC (2013). *Cinema, Propaganda e Política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do comunismo em Missão em Moscou (1943) e Eu fui um comunista para o FBI (1951)* (Dissertação de Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Souza, ACM, Santaella, N., Castilho, P., Garcia, P. e Dall'igna, ZS (2011). A retomada do gênero musical. *Rua- Revista Universitária do Audiovisual*. Obtido em: <http://www.rua.ufscar.br/a-retomada-do-genero-musical/>.

Stanislavski, C. (2006). *A preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 23^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Taglianetti, AP (2010). *A composição musical-dramatúrgica: análise dos elementos da partitura como guia para a construção da personagem no Teatro Musical* (Monografia em Licenciatura em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

Tatit, L. (2008). *O Século da Canção*. 2^a ed. São Paulo: Ateliê Editorial.

That Night in Rio (Uma Noite no Rio-1941/Dublado). (2020, dez. ,09). Obtido em: <http://www.youtube.com/watch?v=8n7rEMN46ag>.

Wlian, L F (2015). *That's entertainment? Tensões, ambiguidades e questões estético-narrativas no musical norte americano* (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil.

Vasconcellos, LP (2010). *Dicionário de teatro*. 6^a ed. Rio Grande do Sul: L&PM.

Veloso, C. (1991). Carmen Miranda Dada. In: *Tropicália- leituras complementares*. The New York Times e Folha de São Paulo. Obtido em: www.tropicalia.com.br/leituras-complementares/carmen-miranda-dada.

Veras, C. (2005). *O show deve continuar: o gênero musical no cinema* (Dissertação Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

Veras, Christine (2007, ag. /set.). O Gênero Musical Reinventado. *Anais do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP de Comunicação Audiovisual*. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, São Paulo, Brasil.